KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR BILDENDE KUNST

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XXX

OKTOBER BIS DEZEMBER 1931

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1931

C 4821 7 2

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

INHALTSVERZEICHNIS

DES DREISSIGSTEN JAHRGANGES

OKTOBER BIS DEZEMBER 1931

Seite

AUFSÄTZE

Auktionsberichte 35, 72, 104
Basler, Adolphe: Pariser Ausstellungen 31
Baudelaire, Charles: Constantin Guys 85
Behrendt, Walter Curt: Le Corbusier 53
Bier: Hundert Jahre Bauen 33
Cohn, William: Asiatische Plastik in der Sammlung Baron Eduard v. d. Heydt 78
Chronik 34, 101, 104
Eckstein, Hans: Münchner Ausstellungen . . 32, 68, 103
Friedländer, Max J.: Paul Kristeller 70
Glaser, Curt: Das große Kolbewerk 72
Göpel, Erhard: Museum als Erlebnis? 27
— Nationale und internationale Werte des Graphikmarktes 106
Heise, Carl Georg: Per Krohgs Wandbilder 48
Künstleranekdoten 101
Lamm, Albert: Staatliche Kunstschulen 39
Martin, Kurt: Deutsche Dichter als Maler und Zeichner 59
Marx, Claude Roger: Das graphische Werk Dunoyers de Segonzac 81
Post, Hermann: Neues aus Amerika 69
Roh, Franz: Der Zeichner Wilhelm Thöny 97
Scheffler, Karl: Die Sammlung Max Silberberg . . . 3
— Meisterwerke der Bildniskunst 75
— Die Herbstausstellung der Akademie 102
— Das zeitgemäße Gebrauchsgerät 103
— Lesser Ury 104
Schwark, Günther: Porträtbüsten Joseph Chinards . . 93
Sydow, Eckart von: Die Primitiven-Sammlung Eduard von der Heydt 44
Tietze, Hans: Das neue Fresko 33
— Wiener Kunstherbst 68
Wichert, Fritz: Richard Scheibe 21

ABBILDUNGEN

Altafrikanische Kunstwerke 45, 47
Asiatische Plastik . . . . . 77—80
Braque, Georges: Am Meer 18
Cézanne, Paul: Jas de Bouffan 8
— Apfelstilleben 11
Chinard, Joseph: Sechs Plastiken . . . . . 92—96
Chinesische Weihstele 107
Corbusier, Le: Drei Architekturen 53, 55, 58
Corot, Camille: Normannisches Bauernhaus 2
Courbet, Gustave: Die Lesende 7

Seite

Daubigny, Ch. Fr.: Abend am Fluß 3
Daumier, Honoré: Advokat 4
— Studie zu der „Familie auf der Barrikade“ . . . 5
Degas, Edgar: Tänzerin auf der Bühne 13
Delacroix, Eugène: Am Brunnen 20
Deutsche Dichter als Maler und Zeichner. Dreizehn Abbildungen . . . . . 39, 59—62
Guys, Constantin: Sieben Zeichnungen . . . . . 85—91
Holbein, Hans: Bildnis eines Mannes 105
Javanische Kris-Griffe 43
Kolbe, Georg: Kauernde 71
Koptischer Kaiserkopf 76
Krohg, Per: Fünf Wandbilder . . . . . 38, 48—52
Leipziger Museum. Vier Abbildungen 27, 28, 30
Liebermann, Max: Schweinemarkt 14
— Nähschule im Waisenhaus von Amsterdam . . . 19
Manet, Edouard: Dame in orientalischem Kostüm . . 9
Marées, Hans von: Die Labung 16
Monet, Claude: Flußlandschaft 17
Parvati-Bronze 77
Primitive Kunst aus der Sammlung von der Heydt. Drei Abbildungen . . . . . 43—47
Rembrandt: Handzeichnung 36
Renoir, Auguste: Das Mädchen mit dem Reifen . . 10
— Die Gondel 12
Scheibe, Richard: Sieben Plastiken . . . . . 21—29
Seurat, George: Selbstbildnis 6
Sisley, Alfred: Flußlandschaft 15
Thöny, Wilhelm: Drei Zeichnungen 97, 99
Weihstele, Chinesische 107
Weyden, Rogier von der: Bildnis einer jungen Frau . 74

BÜCHERBESPRECHUNGEN

Beenken, H. 100
Behrendt, Walter Curt 53
Bier, J. 66
Eisenstadt, M. 98
Friedländer, M. J. 65
Scheffler, Karl 65, 98
Winkler, F. 100

SACH- UND NAMENVERZEICHNIS

Afrikanische Kunst 44
Akademie der Künste in Berlin 102
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler . . . 67
Auriol, A. 98
Ballot, Marie-Juliette 98

	Seite
Barwig, Franz	68
Baukunst, Führung zur	66
Bazin, G.	100
Beckmann, Hans	69
Behn, Fritz	69
Berlin, Ausstellungen in	75, 102
Berlin, Wandlungen einer Stadt	100
Berliner Akademie der Künste	102
Bibliothèques de France, Les	98
Bismarck-Roland in München	69
Bleeker, München	103
Boehm, H. O.	67
Braque, Georges	18
Breslau	3
Brieger, Lothar	100
Buchner, Ernst	65
Busch, Wilhelm	66
Cézanne, Paul	6, 31, 35
Colombier, Pierre du	100
Corot, Camille	8, 31, 98
Courbet, Gustave	6, 31
Daubigny, Chr. Fr.	12
Daumier, Honoré	6, 31, 35
Deckert, Hermann	66
Degas, Edgar	14, 31
Delacroix, Eugéne	4
Deutsche Graphik	108
Deutschland. Landschaft und Baukunst	65
Elkan, Benno	102
Englische Graphik	106
Farbetonforschung, Beitrag zur	67
Faure, Élie	98
Fresko, Das neue	33
Gebrauchsgerät, Das zeitgemäße	103
Geisberg, Max	65
Gerstl, Richard	68
Geschichte des Kunstgewerbes	66
Glück, Gustav	66
Goethe	60
Gogh, Vincent van	6, 31, 34
Grammatté, Walter	69
Grauel, Anton	102
Grönvold, Bernt	68
Großmann, Rudolf	102
Guys, Constantin	85
Hahn, München	103
Hegenbarth, Josef	102
Herbig, Otto	69
Hildebrandt, Hans	65
Hill, David Octavius	66
Hoffmann, E. T. A.	64
Holbein	76
Holländische Graphik	108
Hürlimann, Martin	65, 67
Ingres, J. A. D.	31
Jaeckel, Willy	102
Jongkind	31
Karsch, Joachim	102
Kaus, Max	102
Kerschbaumer	34, 69, 103
Klimsch, Fritz	102
Klinkert, Walter	102
Kollwitz, Käte	67
Kraus, August	102
Kristeller, Paul	70
Künstler-Lexikon, Allgemeines	67
Lehnert, Georg	66
Leibl, Wilhelm	14
Leipzig, Versteigerungen in	36, 106
Liebermann, Max	16
London, Versteigerungen in	106
Luzern, Versteigerung in	35
Mackowsky, Hans	104
Marées, Hans von	16
Matisse, Henri	31, 70
Meid, Hans	102
Menzel, Adolf	18
Merkel, Georg	33, 68
Möller van den Bruck	67
Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst	67
Museumsbauten im neunzehnten Jahrhundert	27
Ney, Elisabeth	67
Photographien plastischer Kunstwerke	72
Pissarro, Camille	12
Pölzig, Hans	66
Rembrandt	76
Renaissance, Die Kunst der	66, 98
Rohden, Franz und Martin	69
Romantiker, Verlorene Werke der deutschen	67
Rosenberg-Fleck, Heinz	102
Rößner, Georg Walter	102
Scharl, Josef	32
Scheffler, Karl	100
Schlichter, Rudolf	103
Schwarz, Heinrich	66
Schweiz, Die	67
Seidl, Karl	32
Slevogt, Max	16
Soest, Konrad von	65
Stadler, Toni	102
Stifter, Adalbert	64
Toulouse-Lautrec, Henri de	31
Unold, Max	102
Veneziano, Domenico	79
Völkerkunde-Museum, Berliner	78
Vollmer, Hans	67
Wackernagel, Martin	98
Walser, Karl	102
Wasmann, Friedrich	68
Wenck, Ernst	103
Westfälische Kunsthefte	65
Weyden, Rogier van der	76, 100
Wölfflin, Heinrich	98
Worringer, Wilhelm	67
Wotruba, Fritz	68
Wright, Frank Lloyd	57, 69

CAMILLE COROT, NORMANNISCHES BAUERNHAUS. UM 1870. 62 : 44 cm

CH. FR. DAUBIGNY, ABEND AM FLUSS. 61 : 35,5 cm

DIE SAMMLUNG MAX SILBERBERG

VON

KARL SCHEFFLER

Die beste Grundlage einer Privatsammlung moderner Malerei sind Bilder der großen Franzosen, von Delacroix und Corot bis zu den Impressionisten. Daran haben die Umschichtungen des Stilgefühls noch nichts geändert. Eine feste Basis, innere Sicherheit braucht jede Sammlung, die mit großen Mitteln arbeitet und auf das Bleibende zielt. Damit sollen Sammlungen, die gleich mit der nachimpressionistischen Kunst beginnen, nicht herabgesetzt werden. Doch ist nicht zu verkennen, daß sie stets einen etwas polemischen Charakter haben, sie experimentieren und sind dauernd in Bewegung, in Verwandlung; man weiß nie recht, was daraus wird. Sammlungen, die von einem qualitativ schon gesicherten Bestand ausgehen und von dort aus Vorstöße in die neueste Kunst unternehmen, wirken organischer.

Sammlungen dieser Art sind in Deutschland neuerdings mehrfach aufgelöst worden; doch haben sie sich, trotz der Ungunst der Zeit, im ganzen besser erhalten als die Sammlungen alter Kunst. Sie alle haben einen gewissen Umfang, eine relative Vollständigkeit und eine sichtbare Planmäßigkeit. In ihnen wirken nicht nur die einzelnen Werke, es wirkt auch das Ganze. Zwar will man in solchen Sammlungen nicht Kunstgeschichte lernen, doch möchte man etwas Vollständiges vor Augen haben. Auch eine gute Privatbibliothek besteht ja nicht aus einer Anzahl beliebiger, wenn auch guter Bücher; vielmehr verbindet, scheidet und wählt eine Disziplin, so daß Einheit entsteht. In diesem Sinne sind gute Kunstsammlungen Ausdruck einer eben-

Anmerkung der Redaktion: Die Abbildungen dieses Aufsatzes sind nach Klette-Photos (Breslau) hergestellt.

HONORÉ DAUMIER, ADVOKAT. AQUARELL

sowohl subjektiv wie objektiv bedingten künstlerischen Weltanschauung.

Auch die Sammlung Max Silberberg in Breslau hat diese eindrucksvolle Einheitlichkeit. Sie ist noch nicht alt. Als vor sieben Jahren über sie, in Verbindung mit zwei anderen Breslauer Sammlungen — der Sammlung Sachs und der inzwischen aufgelösten von Leo Lewin —, hier gesprochen wurde („Breslauer Kunstleben, Jahrgang XXI, Seiten 111 ff.), stand sie erst in den Anfängen. Inzwischen ist sie beträchtlich gewachsen und hat sich außerordentlich verbessert. Weniger Gutes ist systematisch entfernt und Vorzügliches dafür erworben worden. Eine ununterbrochene Siebung dieser Art ist schon darum nötig, weil sich der Umfang der Sammlung, der zur Verfügung stehenden Räume wegen, in gewissen Grenzen halten muß. Mehr als sechzig bis siebzig Bilder sind kaum unterzubringen. Das Streben muß darauf gerichtet sein, daß jedes Bild eine ganze Familie von Bildern repräsentiert. Dieses ist in so vielen Fällen bereits gelungen, daß der Sammlung Vorbildlichkeit zugesprochen werden muß.

Sie enthält zu einem Drittel etwa deutsche, zu zwei Dritteln französische Bilder. Die Zeichnungen haben zahlenmäßig ungefähr dasselbe Verhältnis. Unter den Plastiken aber überwiegen bei weitem die deutschen Arbeiten.

Anschaulich wird es in der Sammlung Silberberg, wie sich die französische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts in Zusammenhängen darstellt. Auf der einen Seite stehen die dramatisch gestimmten Talente voll starker menschlicher Spannung, mit dem Willen zum Heftigen und Großartigen, zum gesteigerten Ausdruck und zum romantisch Heroischen. Delacroix steht in der Sammlung Silberberg am Anfang dieser Reihe, es folgt Daumier, Courbet schließt sich an, Cézanne führt die Linie fort und van Gogh schließt sie ab. Auf der anderen Seite stehen die Lyriker, die empfindsam Zuständlichen, die Meister intimer Naturbetrachtung. Wenn dort die Darstellung des Menschen vorherrscht, so dominiert hier die Landschaft, so ist die Romantik hier mehr idyllisch und hat etwas Verschwärmtes. Corot steht an der Spitze, es folgen, als Vertreter der Schule von Fontainebleau, Diaz, Monticelli und Daubigny und als Vertreter des Impressionismus Pissarro, Sisley und Monet; Renoir endlich beschließt diese Reihe. Zwischen beiden Gruppen stehen Manet und Degas: sie sind nicht dramatisch und nicht lyrisch, ihrer Kunst ist vielmehr ein epischer Zug eigen.

*

Delacroix' „Ruhende Odaliske“ (Abbildung Jahrgang XXI, Seite 123, 77 cm hoch, 45 cm breit), in der Mitte der zwanziger Jahre entstanden, früher in der Sammlung Chéramy, aus der Sammlung Rothermundt erworben, ist eine herrlich aus dem Geiste Rubens' wiedergeborene Aktmalerei. Eine nervöse Verfeinerung ist zu der elastischen Kraft des Rubens hinzugekommen. Neuer Wein in alten Schläuchen. Delacroix erscheint in diesem Bild fast schon so historisch wie Rubens, aber auch noch ebenso aktuell. Aus den dreißiger Jahren ist das zweite Bild von Delacroix „Am Brunnen“, das einst in der Sammlung Petit in Paris war. Es ist eine Genreszene mit heroischen Zügen. Alle großen Franzosen des neunzehnten Jahrhunderts fast sind vom Genre ausgegangen, alle aber haben sie auch das Genre überwunden — was die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts keineswegs immer vermochten. In dieser algerischen Straßenszene ist Novellenstimmung; das Leben ist wie auf eine Bühne gehoben. Doch wird das theatralisch Gesteigerte wie-

HONORÉ DAUMIER, STUDIE ZU DER „FAMILIE AUF DER BARRIKADE". 43·5 : 34 cm

GEORGE SEURAT, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

der Leben. Farbe und Form erzählen. Was erzählen sie? Etwas, das sich nur mit Klängen, mit Schwingungen ausdrücken läßt. Eine Studie der beiden Hauptgestalten, ein Aquarell, ist in Meier-Graefes „Delacroix“ (Seite 155) abgebildet und 1832 datiert.

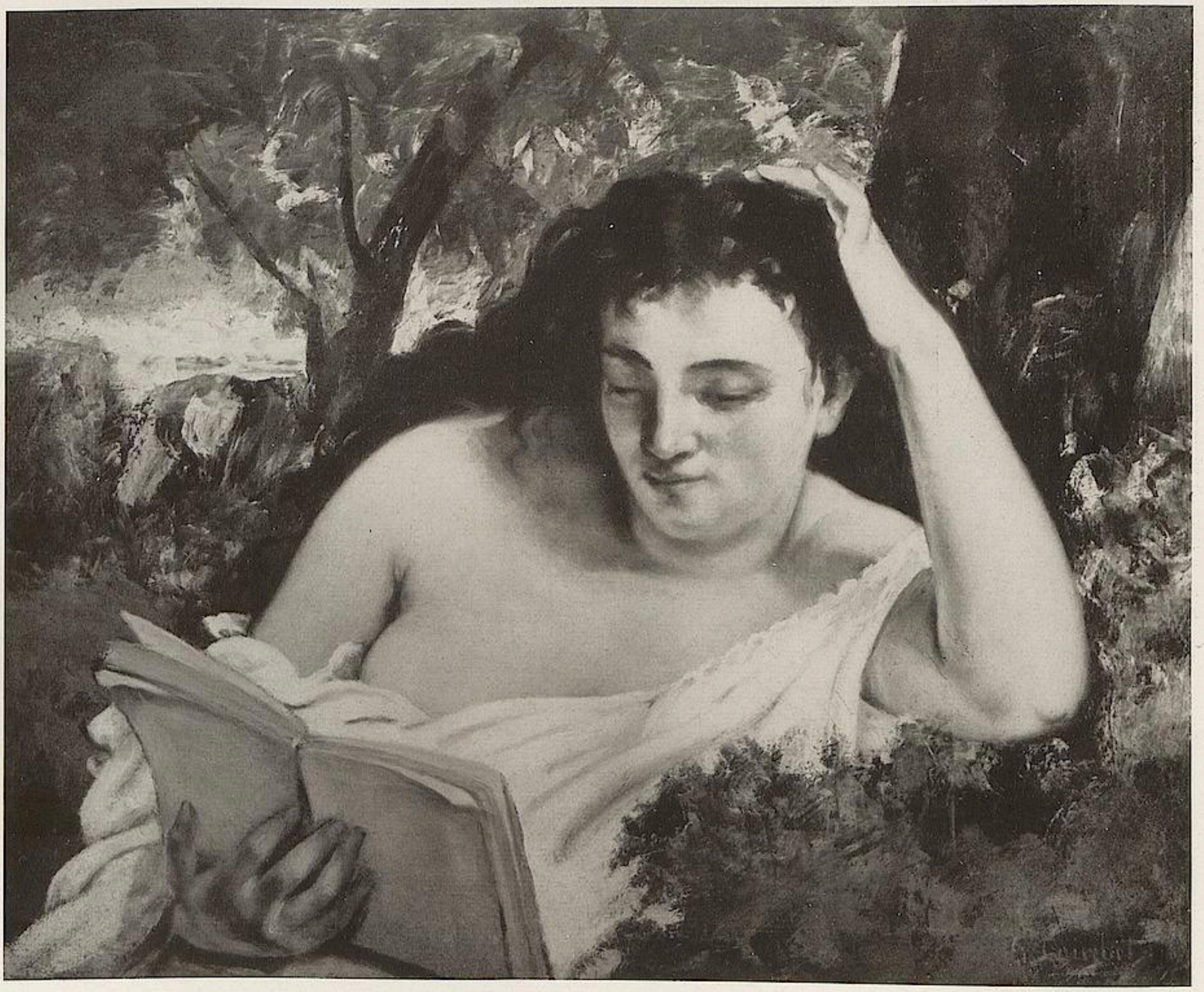
Das schönste Bild von Daumier in der Sammlung sind zwei Köpfe, offenbar eine Studie zur „Familie auf der Barrikade“, aus der Sammlung Theo Behrens. Jede Form dieses Bildes ist konstruktiv, jeder Pinselstrich zeichnet nachdrücklich. Alles aber, sogar die schwarze Kontur, geht völlig in Malerei auf. Von allen Zeitgenossen ist Daumier mit solchen Bildern, vielleicht ohne es zu wissen, jedenfalls ohne es zu wollen, Rembrandt am nächsten. Von dramatischer Spannung erfüllt bis zum Tragischen sind die „Wäscherinnen am Quai“ (früher bei Arsène Alexandre, aus der Sammlung Uhle, Dresden, erworben, 46 cm hoch, 33 cm breit). Die Frauen auf der Treppe wirken, ohne Tendenz, durch die leidvollen Silhouetten anklagend, soziales Pathos spricht aus jeder Form; die Natur ist groß gesehen, die Massen sind mächtig zusammengehalten und weich doch von Dämmerung umhüllt. Der „Oedipus“ (ehemals in der Sammlung Leo Lewin, 65 cm hoch, 50 cm breit) stellt den Augenblick dar, wie das Kind von einem Hirten gefunden wird. Die klassische Legende ist in keiner Form klassizistisch gestaltet. Die fast groteske Silhouette des aufwärts Langenden und des still aufmerksamen Hundes weisen hinüber zu den Lithographien Daumiers.

Courbet ist in ganz anderer Weise dramatisch: in einer fast stillebenhaften Weise und innerhalb einer Malerei des Zuständlichen. Die „Lesende“ gehört neben die „Demoiselles au bord de la Seine“, wenn sie auch wahrscheinlich später gemalt ist. Die Gestalt ist wie geschwellt von fleischiger, üppiger Naturkraft; das Leben erscheint vegetativ, das Vegetative aber ist elementar. Die große „Brücke“ mit der Eselreiterin gehörte früher Leo Lewin und noch früher Marzell von Nemes (Abbildung Jahrgang XXI, Seite 130, 97 cm hoch und 130 cm breit). Es ist eine der repräsentativsten Landschaften Courbets, eine Malerei voller Kraft und Zartheit, ein Bild, sicher gebaut und schimmernd in dunkler Kostbarkeit. Angesichts solcher Bilder Courbets und der steilen „Felsenlandschaft bei Ornans“ (die früher bei Rothermundt war, Abbildung Jahrgang XXI, Seite 129, 79 cm hoch und 100 cm breit) wird die Bezeichnung des Malers als „Realisten“ hinfällig. Der Natureindruck ist nicht weniger übertragen wie bei Delacroix und Daumier, wenn auch ganz anders.

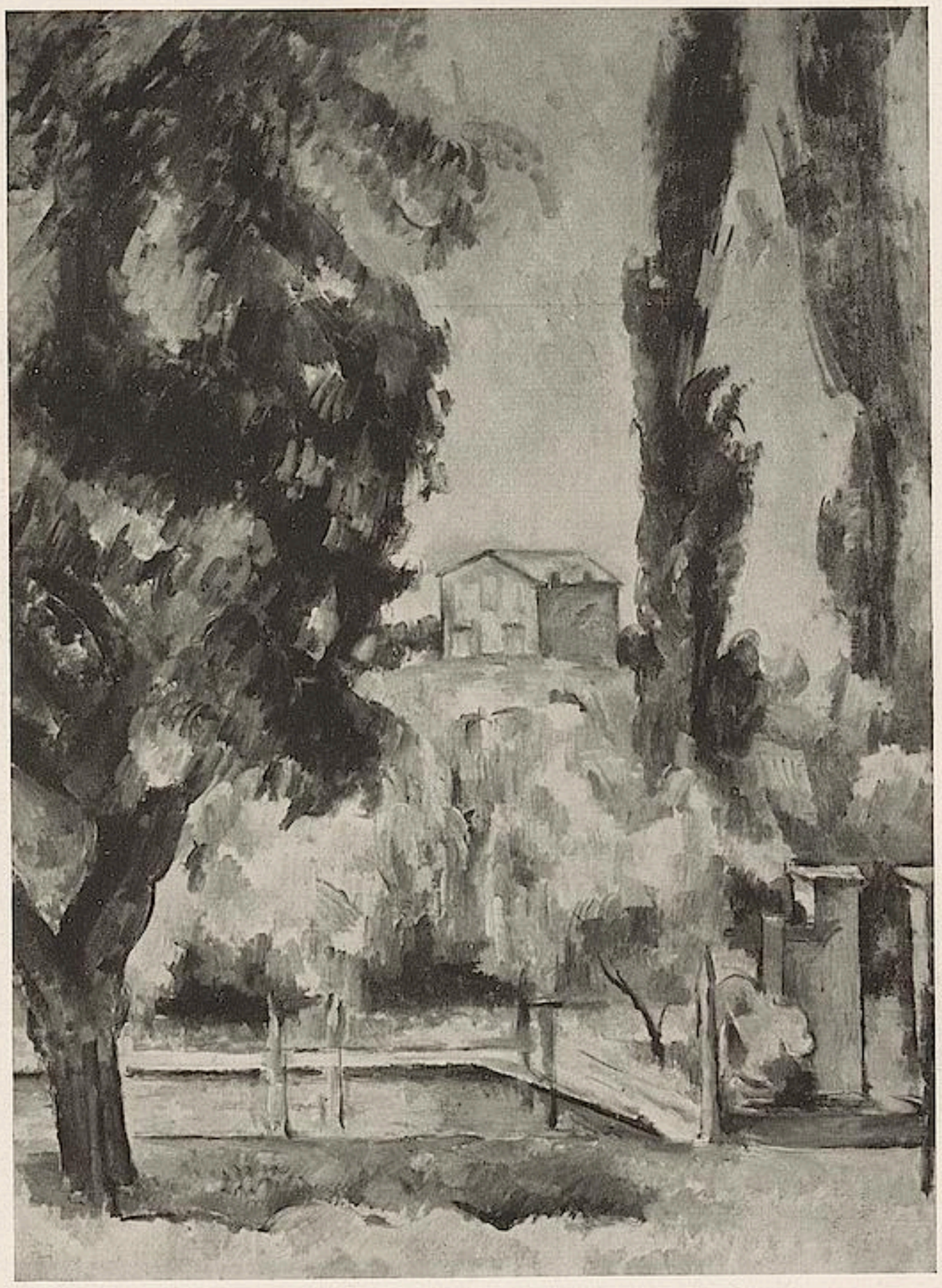
Der Sprung zu Cézanne ist nicht willkürlich. Auch dieser wollte die große „Gestaltung“. Seine aus blitzendem Grün, Gelb und Rosa aufgebaute Landschaft aus den achtziger Jahren ist wie vom Sommerrauschen der schwer belaubten Bäume erfüllt. Welch ein äußerer Unterschied zu Courbet! Und doch ist innere Verwandtschaft vorhanden. Schön organisiert, „realisiert“, ist auch das Apfelstilleben mit der bekannten geometrisch gemusterten Tapete. Der Rhythmus, die Melodie dieses Bildes wirken fort.

Van Gogh ist vertreten mit einem seiner monumentalsten Bilder, mit dem „Pont de fer de Trinquetaille“ (ehemals Sammlung von Tschudi, Abbildung Jahrgang XXVI, Seite 177, 74 cm hoch, 93 cm breit). Es ist eine Pinselzeichnung in Blau und Grau, unerbittlich in ihrer räumlichen Logik. Perspektivische Linienführungen werden zum Gerüst eines idealisierenden und heroisierenden Raumgefühls. Das gegenständlich Häßliche wird in ein Zwingendes verwandelt.

*



GUSTAVE COURBET, DIE LESENDE. 72,5 : 61 cm



PAUL CÉZANNE, JAS DE BOUFFAN. 73 : 55 cm

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

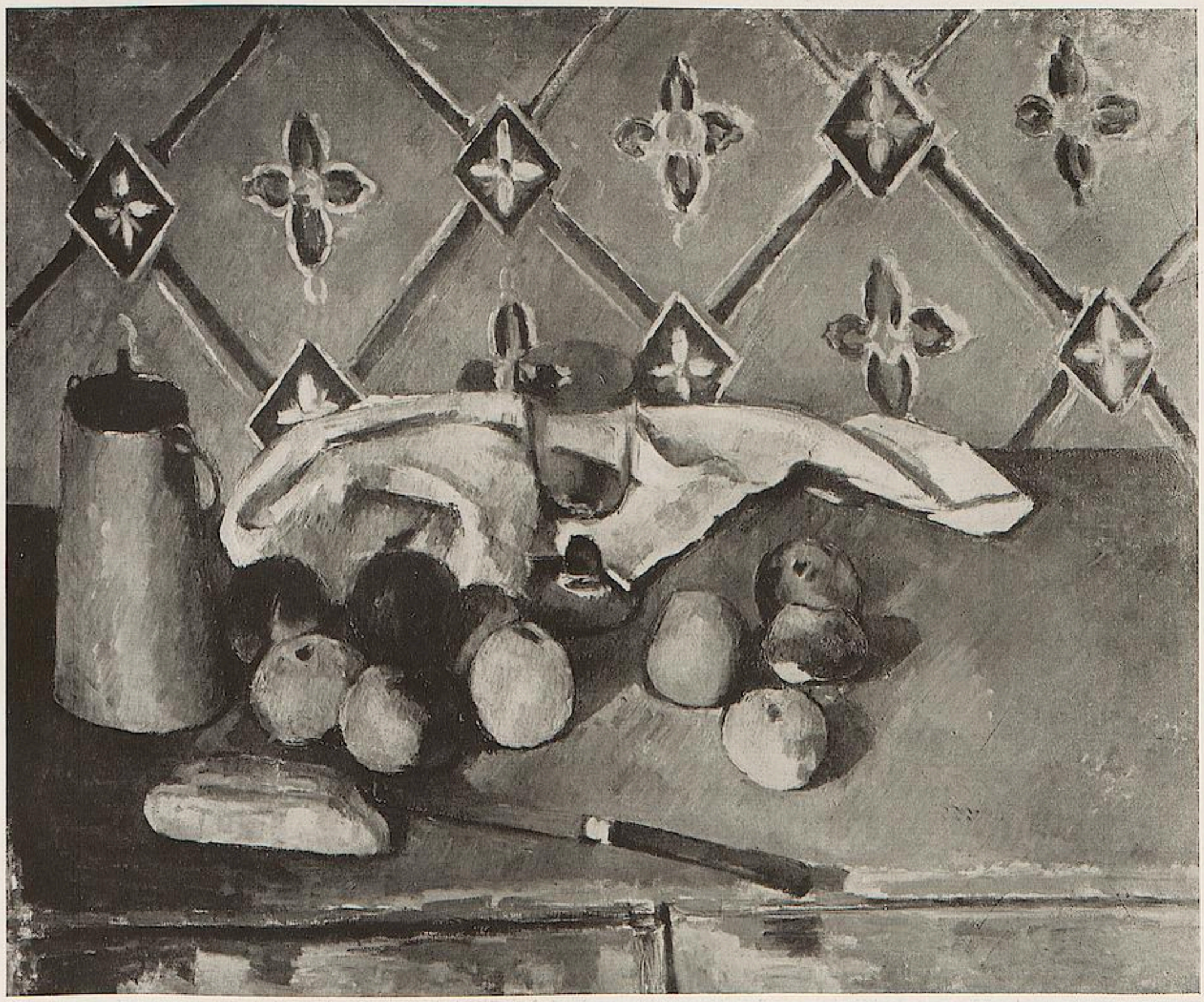
Von Corot besitzt die Sammlung als Hauptwerke eine Landschaft „Normannisches Bauernhaus“, um 1870 entstanden, und ein Figurenbild, eine ländliche „Muse“ vom Ende der sechziger Jahre (früher Rothermundt und Leo Lewin, Abbildung Jahrgang XXI, S. 126, Höhe 55 cm, Breite 43,5 cm). Hinzu kommt eine kleine Landschaft aus Fontainebleau (Abbildung Jahrgang XXI, Seite 119, Höhe 26 cm, Breite 37 cm). Von den gefährlichen „Erinnerungen an Italien“ hat sich der Sammler, wie man sieht, ferngehalten. Die große Landschaft ist aus Braun, aus Hell und Dunkel entwickelt, in der Hauswand nur drängt sich ein helles Gelb hervor; und der Boden zeigt jenes für Corot charakteristische Rasengrün, dessen Richtigkeit immer wieder frappiert. Ein bezauberndes Meisterwerk! Das Motiv, die Farbe, der Raum: alles haftet wie der Klang eines Verses. Vor der „Muse“ sucht man wieder — vergeblich — zu ergründen, worin die Wirkung von Corots Figurenbildern eigentlich besteht. Man würde es vielleicht sagen können, wenn sich Gefühle mit Zahlengrößen ausdrücken ließen.

Die Schule von Fontainebleau ist vertreten durch einen kleinen Walddurchblick mit effektvoll dirigiertem Licht von Diaz (20,5 cm hoch, 26,5 cm breit), durch eine kostbar funkelnde Stadtansicht von Monticelli (45 cm hoch, 32 cm breit) und durch eine Abendlandschaft mit einem schönen

EDOUARD MANET, DAME IN ORIENTALISCHEM KOSTÜM. UM 1876. 92,5 : 72,5 cm

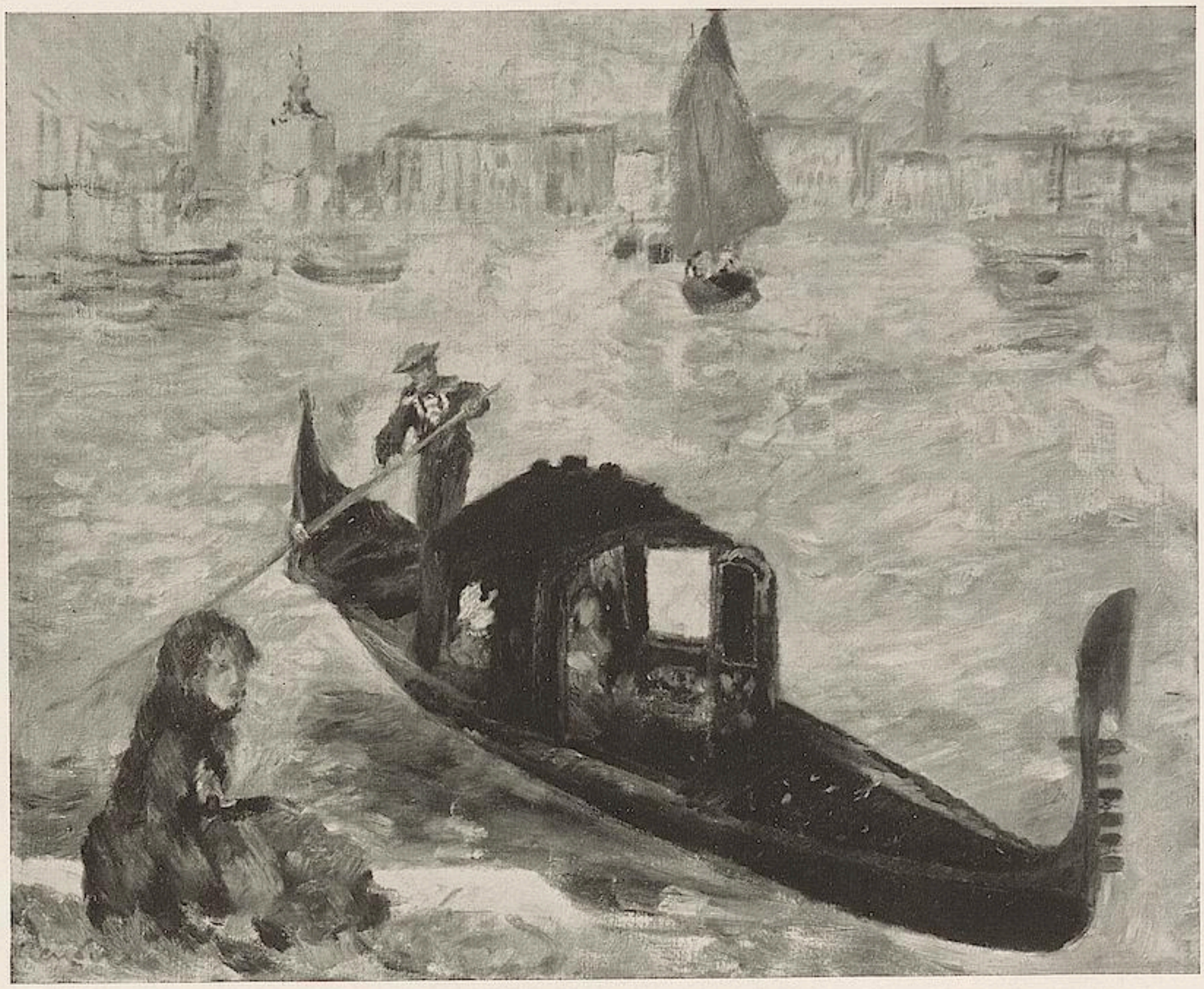
AUGUSTE RENOIR, DAS MÄDCHEN MIT DEM REIFEN. 1885. 123 : 76 cm

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.



PAUL CÉZANNE, APFELSTILLEBEN. 73 : 60 cm

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.



AUGUSTE RENOIR, DIE GONDEL. 1881. 64 : 52 cm

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

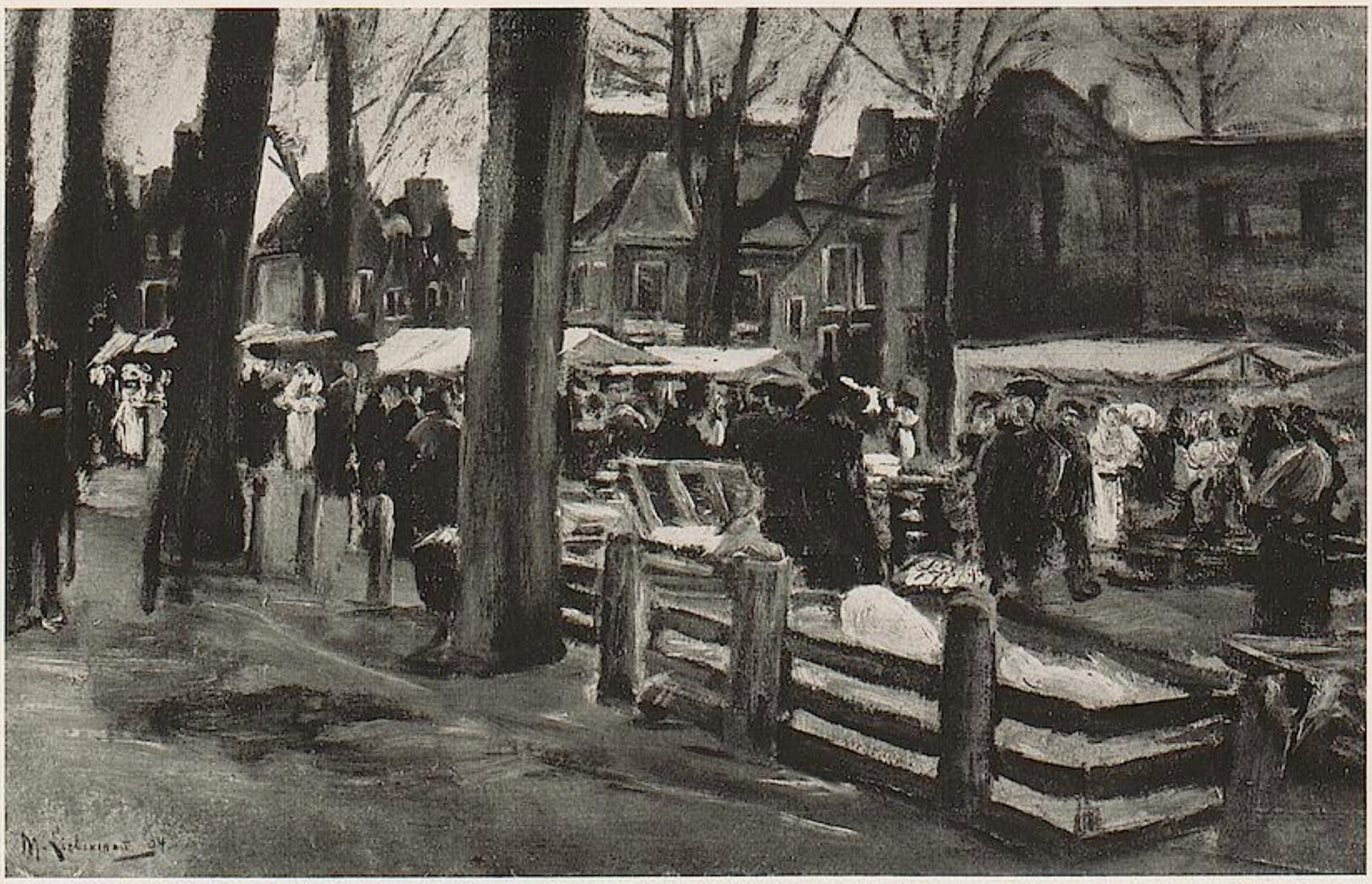
Himmel, in dem malerisch viel vorgeht, mit schönen Dunkelheiten und heimlich aufglänzenden Lichtern von Daubigny.

Die impressionistischen Landschafter Pissarro, Monet und Sisley stellen sich mit je einem importanten Bild vor. Pissarros „Boulevard des Italiens“ (Abbildung Jahrgang XXI, Seite 134, Höhe 65,5 cm, Breite 81 cm) ist 1897 gemalt, stammt aus der Sammlung Rothermundt und ist ein Muster seiner eigenen Art. Ein Maimorgen auf den Boulevards von Paris kann nicht überzeugender und beglückender gegeben werden. Jede Großstadt wird in dieser Wetterstimmung wiedererkannt. Monets Flußlandschaft mit Segelbooten (um 1867, früher in der Familie des Künstlers) ist merkwürdig. Es ist fast eine Grisaille. Das dumpfe Grün der Bäume und ein blauer Fleck im Himmel gehen in dem reich gestuften Grau unter. Das Bild ist gleich als ein Monet kenntlich und doch eine Ausnahme unter den Werken des Malers. Sisleys Flußlandschaft (aus dem Jahre 1888) ist eine der schönsten Landschaften des Künstlers. Das ist der Sommer mit allem Glanz, wie er in der Erinnerung, Erwartung und Sehnsucht lebt. Dieser frische blaue Tag, von kühler Farbigkeit bis zum Überfließen erfüllt, erquickt wie ein Bad. Im Augenblick glänzt Ewiges auf.

Eine besondere Liebe gilt in der Sammlung Renoir. Zu den frühesten Erwerbungen gehörte schon das bezaubernde Bild der „Lesenden Mädchen“ (um 1890, aus der Sammlung Rothermundt, 54,5 cm hoch, 66 cm breit, Abbildung Jahrgang XXI, S. 139). Inzwischen ist das Mädchen mit dem Reifen (1885) hinzugekommen. Auch hier erweist sich Renoir wieder als der größte Kindermaler des Jahrhunderts.

EDGAR DEGAS, TÄNZERIN AUF DER BÜHNE. PASTELL. 39 : 29 cm

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.



MAX LIEBERMANN, SCHWEINEMARKT IN HAARLEM
36 : 55 cm

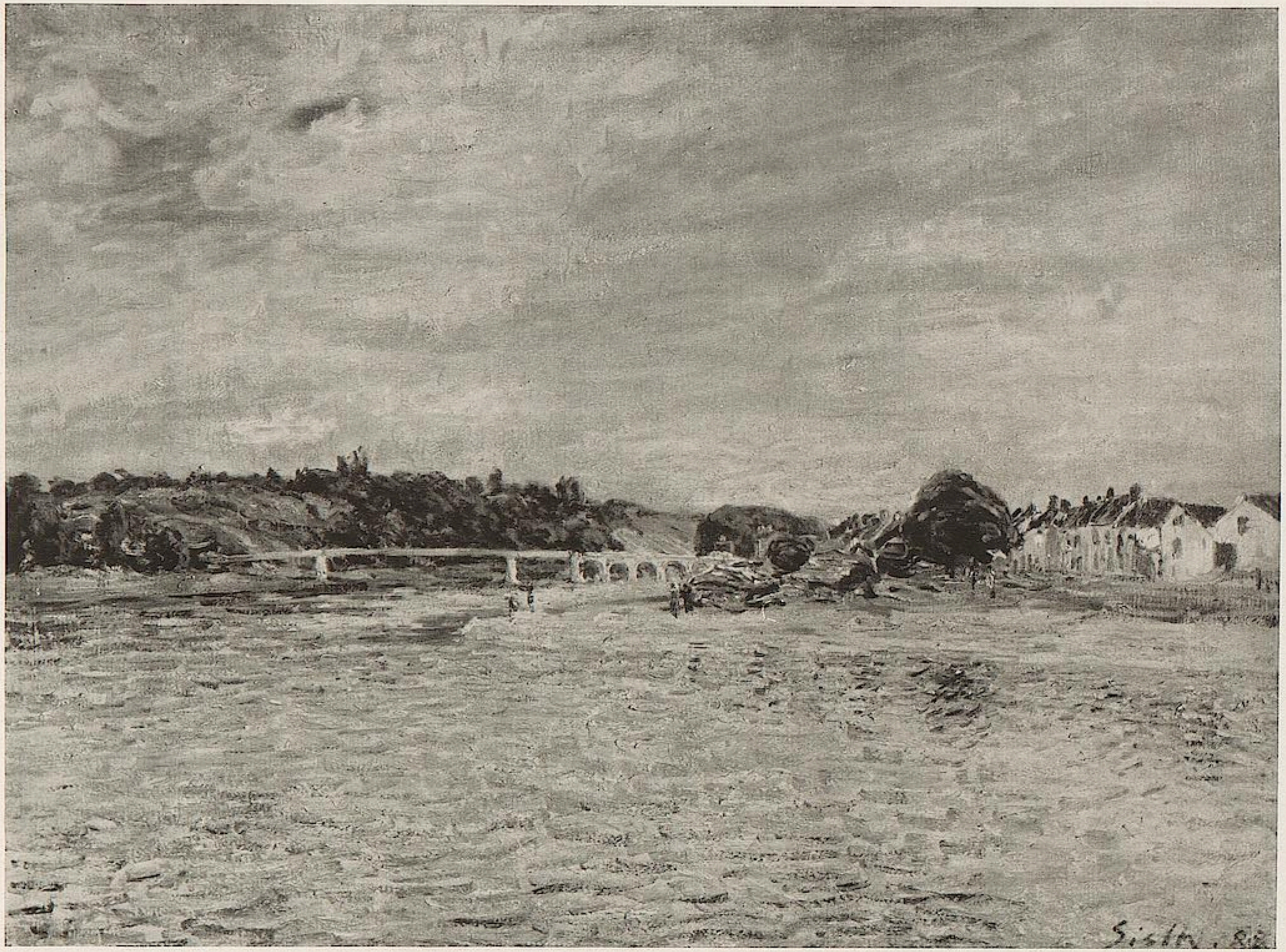
Die jungen Menschen blühen bei ihm in klassischer Lieblichkeit. Das Gewagteste in der ganz auf Farbe gestellten Malerei wirkt selbstverständlich. Alles erscheint zufällig und ist doch weise komponiert; alles ist komponiert und erscheint doch wie zufällig. Nur der Blumenbusch im Hintergrund drängt ein wenig zu stark hervor. Neu erworben ist auch die „Gondel“, die im Jahre 1881 in Venedig entstanden ist. Renoir hat damals in Italien wenig gemalt (das Bildnis Richard Wagners stammt aus der Zeit); mit diesem einen Bild erschöpft er aber in gewisser Weise Venedig: es ist eine „barcaruola“. Ein kleiner Mädchenkopf (Abbildung Jahrgang XXI, S. 135, 29,5 cm hoch, 23 cm breit) kommt aus der Sammlung Leo Lewin; ein Rosenstilleben läßt daran denken, daß diesem in das Leben verliebten Meister alles Sichtbare zum Rosenbukett wurde (39 cm hoch, 47 cm breit).

Von Manet besitzt die Sammlung die „Dame in orientalischem Kostüm“ (aus den siebziger Jahren, früher bei Roger Marx). Es ist in dem Bild viel von der immer wieder rätselhaften und kaum analysierbaren Meisterschaft Manets. Degas ist besser zu erkennen: in dem großen, um 1895 entstandenen Pastell einer Badenden (70 cm hoch, 70 cm breit, früher Sammlung von Seydlitz), einem Gebirge von Form und Farbe, groß gesehen, aber etwas flockig im Vortrag — in der kleinen, mehr kuriosen als eindrucksvollen Landschaft (34 cm hoch, 43 cm breit) —, vor allem aber in dem Pastell einer Tänzerin (früher Marzell von Nemes) von unendlicher Zartheit und intellektueller Anmut. Watteau scheint als ein Neuer, Moderner wiedererstanden. Dieses ist ein Impressionismus des künstlichen Bühnenlichtes.

*

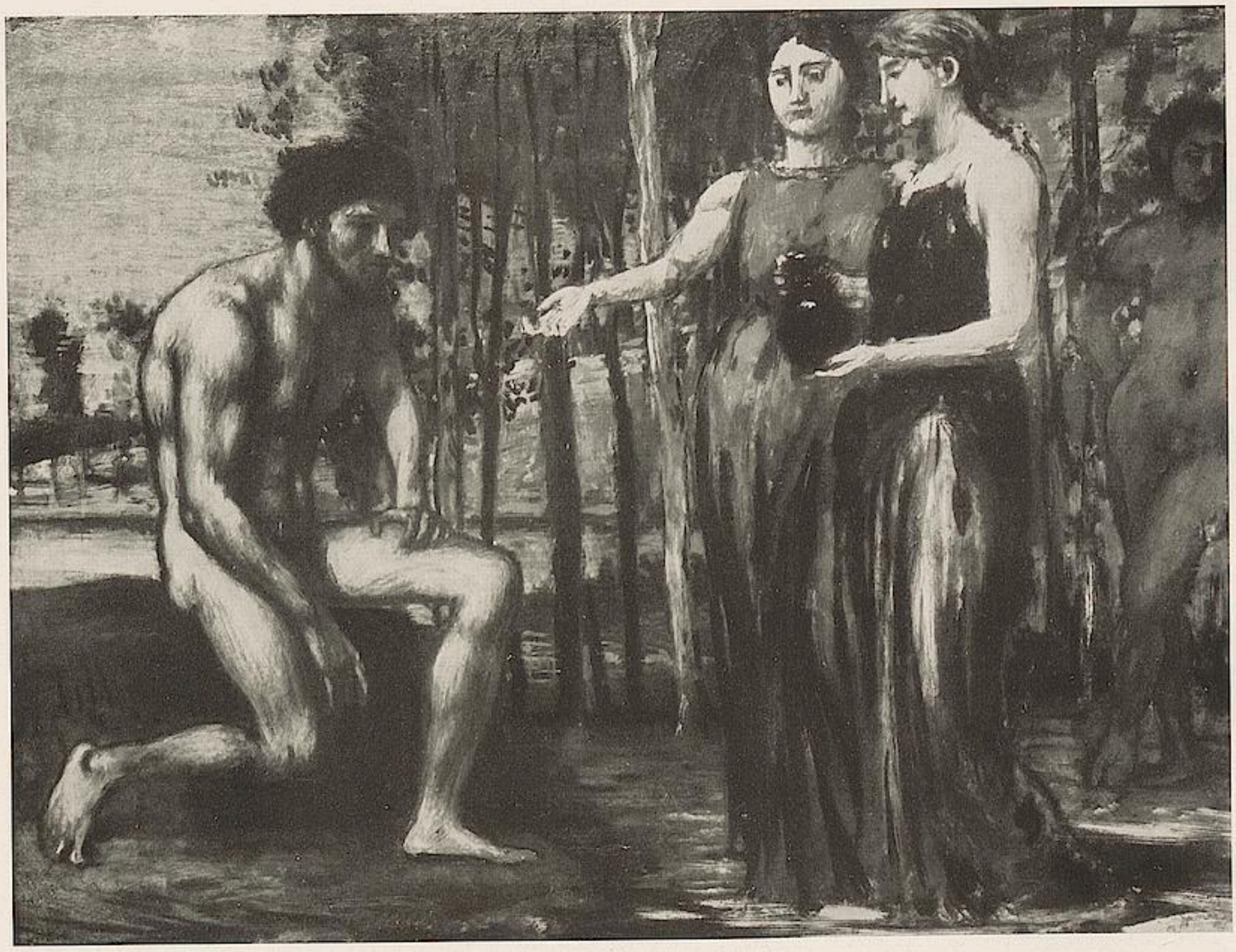
Die deutschen Bilder stehen nicht nur an Zahl, sondern teilweise auch an Format und an Gewicht hinter den französischen zurück. Der Grund mag sein, daß das Beste nicht mehr zu erwerben ist, weil die Museen es sich längst gesichert haben.

Von Leibl sind vier Köpfe vorhanden: ein kleines Bildnis eines Mannes mit Brille (um 1867, 33 : 31 cm, Abbildung Jahrgang XXI, Seite 116), ein kleiner „Raucher“, ein Selbstbildnis (13 : 8 cm, um 1870), ein auch nur kleiner Mädchenkopf (um 1891, Abbildung Jahrgang XXI, Seite 115, 25 : 20 cm) und



ALFRED SISLEY, FLUSSLANDSCHAFT. 1888. 74 : 55 cm

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



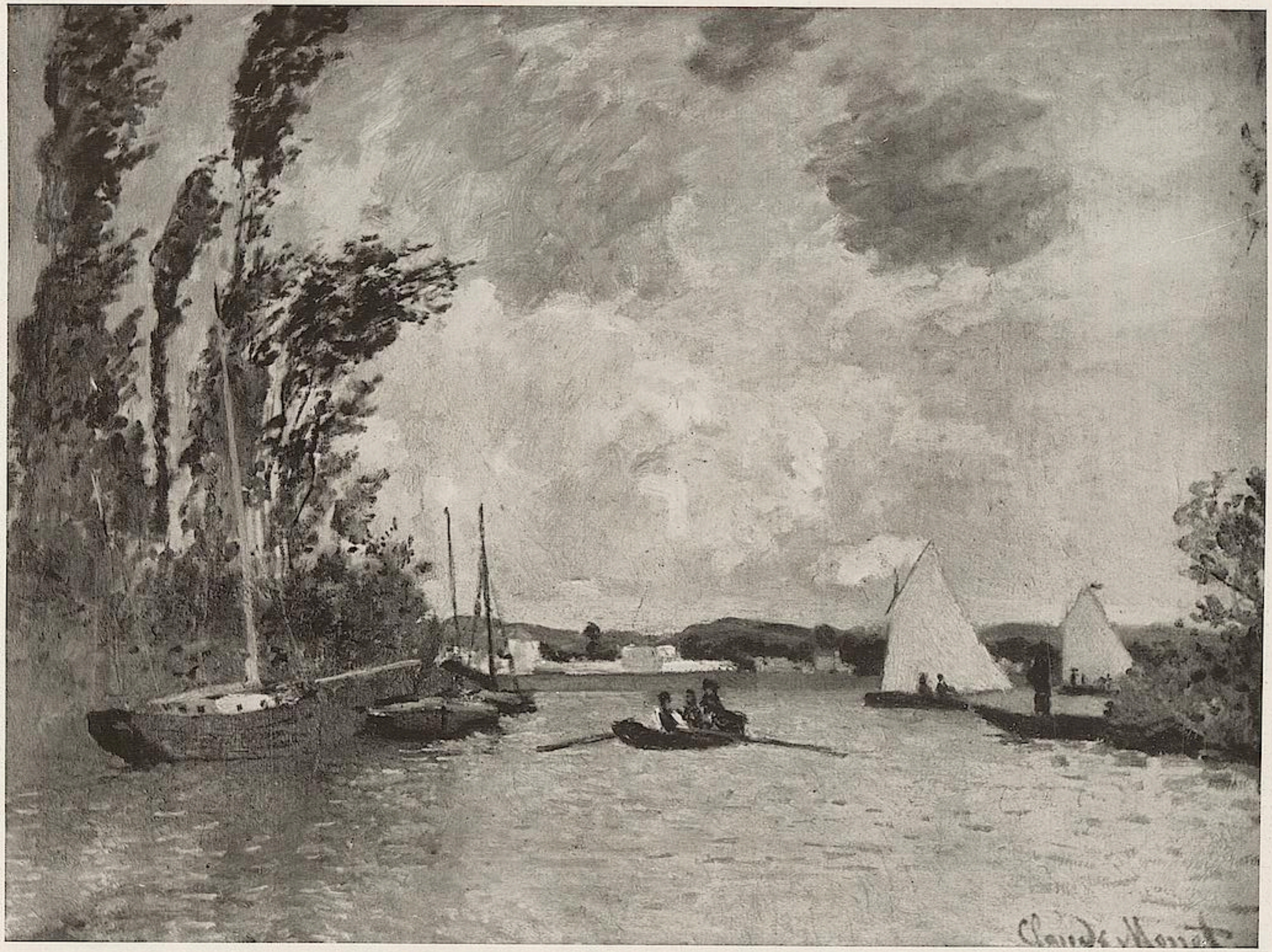
HANS VON MARÉES, DIE LABUNG. UM 1880. 83 : 64 cm

MIT ERLAUBNIS VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG

das schöne Bildnis des Kreistierarztes Reindl (1890, Abbildung Jahrgang VI, Seite 366, 34,5 cm breit, 39 cm hoch). Von diesem letzten Bildnis ist Leibls Kunst ziemlich vollständig abzulesen, ihre durchgeistigte Handwerksmeisterschaft, ihre Zärtlichkeit und Gewissenhaftigkeit. Trübner ist vertreten durch das nicht ganz sympathische „Mädchen mit den weißen Strümpfen“ (1874)); von Schuch besitzt die Sammlung zwei Bilder, ein gutes Stilleben mit Porree, Äpfeln und Käse (1888) und eine ziemlich schwache Landschaft vom Hintersee (1882).

Liebermanns „Nähschule im Waisenhaus von Amsterdam“ ist 1876 gemalt und gehört zum Schönsten, was dem Künstler in dieser frühen und starken Zeit gelungen ist. Den Meister verrät die frei aufgelöste Ordnung der Komposition, die mit spontaner Sicherheit verteilten Flecken und die lichte, braungraue Gesamtstimmung des kühl hellen Raumes, in dem uniform gekleidete junge Mädchen in Reihen hintereinandersitzen. „Es ist ein Bild, so frisch wie ein Blumenblatt“ (Hancke). Der „Schweinemarkt in Haarlem“ aus dem Jahre 1894 gibt dem Betrachter die ganze Stimmung von Holland; es ist eines jener Bilder, die es machen, daß der durch Holland Reisende immer wieder ausruft: Liebermann! Die „Polospieler“ aus dem Jahre 1907 (31 cm hoch, 48 cm breit) sind hier bereits abgebildet und besprochen (Jahrgang XXI, Seite 112). Eine Landschaft von Slevogt, ein „Laubengang in der Pfalz“ (1916, abgebildet Jahrgang XXI, Seite 114, Höhe 57 cm, Breite 70 cm) schließt sich mit brillantem Vortrag an.

Mit drei Bildern erscheint Marées' Kunst stark betont. Das Hauptwerk der Sammlung ist die „Labung“ (früher bei Volkmann, um 1880 gemalt). Hier hat Marées einmal zur rechten Zeit mit der Arbeit aufgehört, es ist nichts Verquältes in dem Bild. Ein „Selbstbildnis mit Hut“ aus dem Jahre 1874



CLAUDE MONET, FLUSSLANDSCHAFT MIT SEGELSCHIFFEN. UM 1867. 66 : 50 cm

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

und ein Bildnis Kleinbergers, ebenfalls 1874 gemalt, wirken dagegen etwas angestrengt. Beide Bilder gehörten früher Adolf von Hildebrand.

Zu erwähnen sind dann noch Bilder von Oswald Achenbach, Hodler und Hans Purrmann. Eine schöne Sammlung französischer und deutscher Zeichnungen von Chardin bis Kokoschka schließt sich ergänzend an. In ihr kommt vor allem auch Menzel zu seinem Recht. Ein Vorstoß in die neue Zeit bezeichnet das geistreich stilisierte, dekorativ wirkungsvolle Bild von Braque „Am Meer".

Unter den Bildhauern hat Gaul entschieden das Übergewicht. Seine schönen Tierbronzen passen zu allem: zu Courbet, Manet, Renoir und Liebermann. Er steht über den Schulen und Richtungen, er ist in seiner kleinmeisterlichen Weise klassisch und in einer sehr deutschen Weise europäisch. Von Kolbe enthält die Sammlung drei Bronzen und eine Kalksteinstatue. Auch diese Arbeiten fügen sich gut ein; sie halten sich neben den Bronzen von Maillol und Matisse.

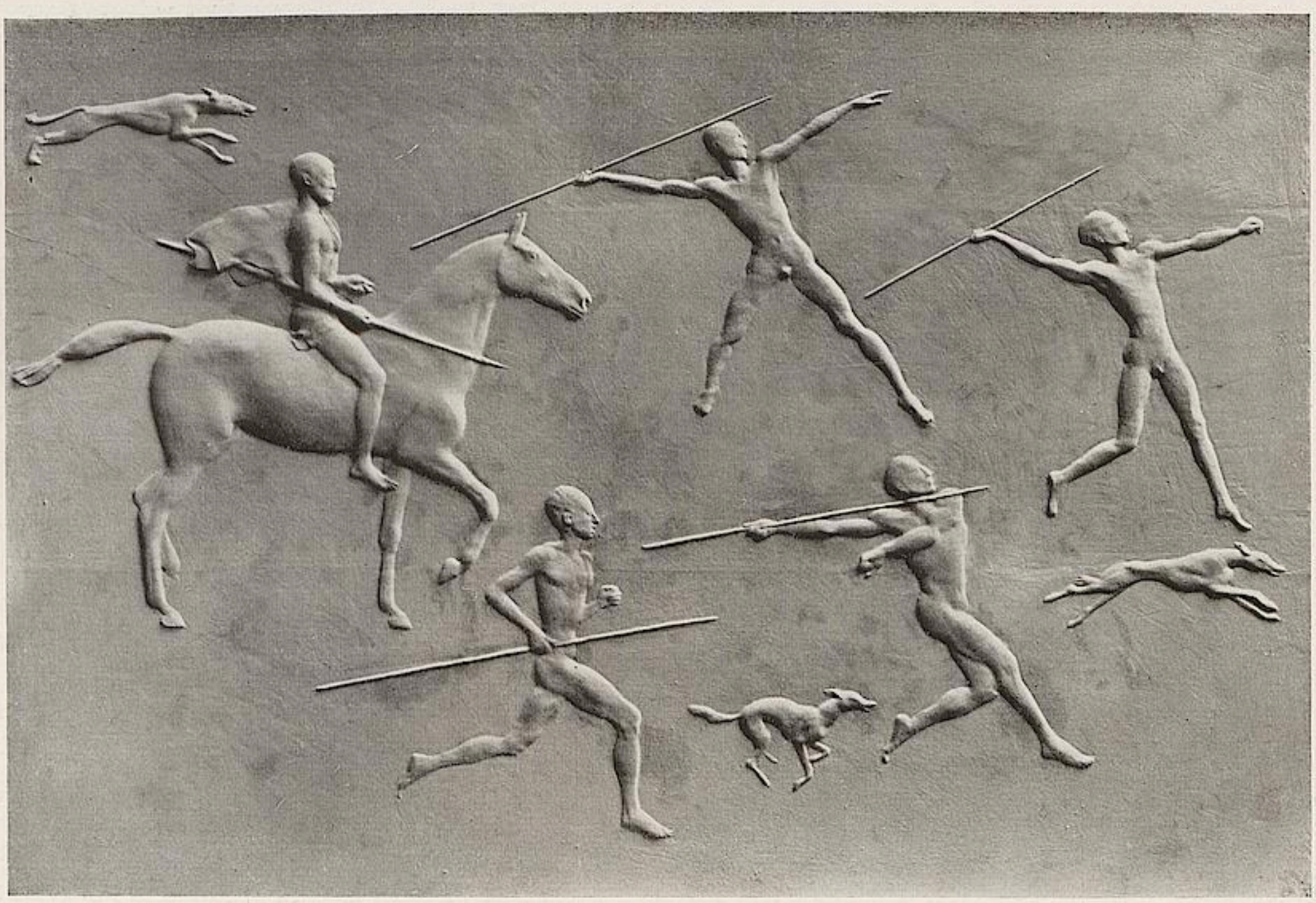
Das ist in sehr allgemeinen Umrissen die Sammlung Silberberg. Wie man sieht, gibt sie die Vorstellung eines Ganzen. Privatsammlungen unterliegen meistens einer knappen zeitlichen Beschränkung, sie werden selten vererbt und noch seltener lebendig fortgeführt. Und doch stellt man Forderungen, als hätten sie Dauer. Diese Forderung beruht auf einem gesunden Instinkt. Eine Sammlung soll sein, was das einzelne Kunstwerk ist: konzentriert, gleichnishaft, im Wechselnden das Bleibende betonend. Da die Sammlung Silberberg diese Forderung erfüllt, da sie über sich hinaus auf das Ganze der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts weist, ist sie etwas anderes als nur eine Ansammlung von Kunstwerken: sie ist ein lebendiger Organismus. Damit aber wird auch diese Privatgalerie zu einer Angelegenheit der Öffentlichkeit.

GEORGES BRAQUE, AM MEER

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

MAX LIEBERMANN, NÄHSCHULE IM WAISENHAUS VON AMSTERDAM. 1876. 84 : 57,5 cm

EUGÈNE DELACROIX, AM BRUNNEN. 1832. 65 : 55 cm



RICHARD SCHEIBE, RELIEF ÜBER EINEM KAMIN

RICHARD SCHEIBE

VON

FRITZ WICHERT

Das Unausschöpfbare ist das Zukünftige.

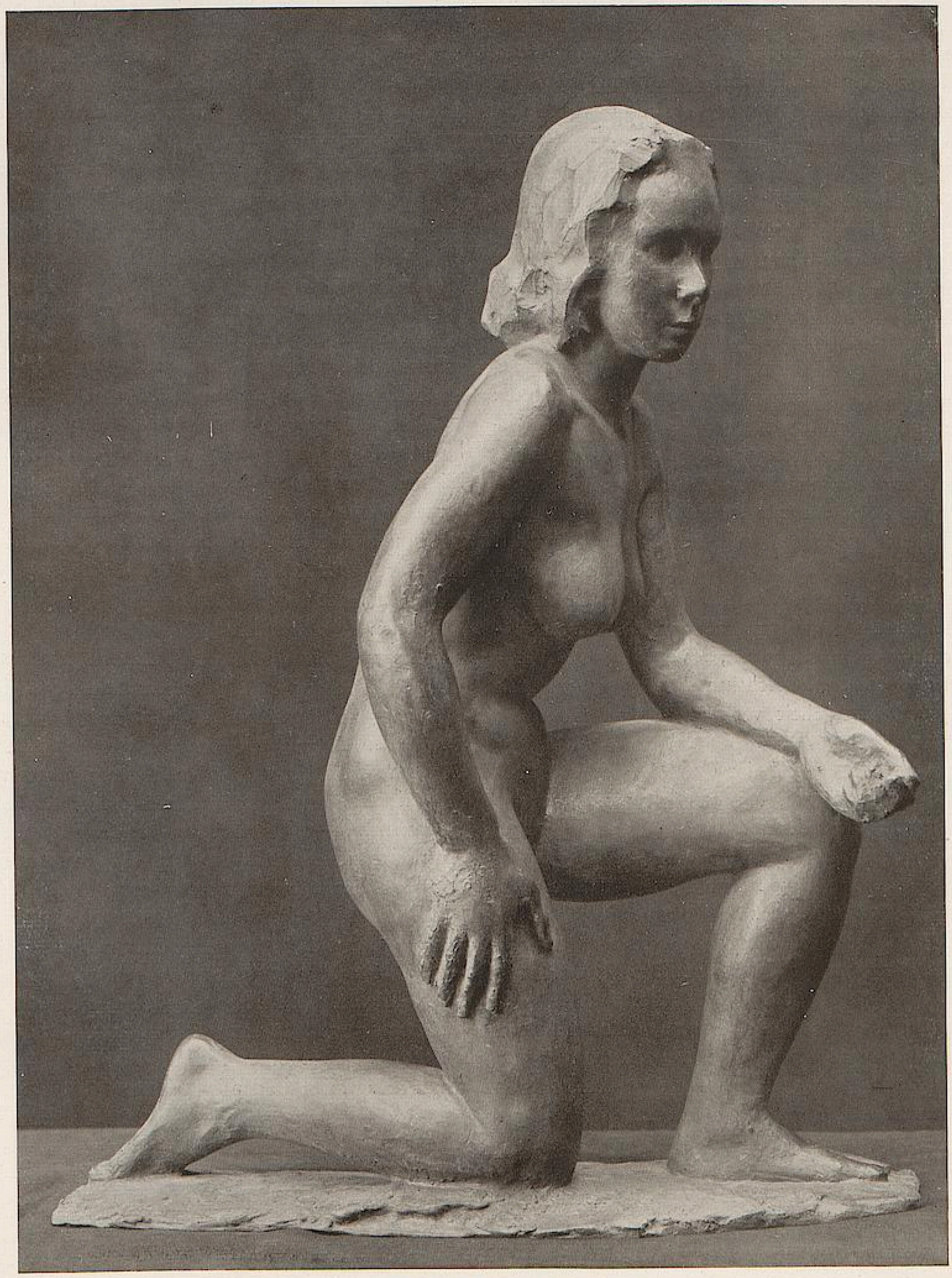
Dieser Künstler hat eine solche Strenge, ein so reines, unerbittliches Verantwortungsgefühl, daß es besonders schwer fällt, Deutungen seines Schaffens oder einzelner seiner Werke zu formulieren. Wie er selbst unablässig bemüht ist, das Gültige zu finden, so zwingt er den bewundernden Beurteiler mit wortkarger Pünktlichkeit zur Vorsicht. Der Gedanke, seiner Auffassung nicht entsprochen, an etwas Wesentlichem der Leistung vorbeigedeutet zu haben, ist gegenüber dieser ebenso verschlossenen wie abgeklärten Natur geradezu quälend.

Nun liegen aber von Scheibe selbst Äußerungen über das Wesen der Plastik vor; nicht über seine eigene Plastik, sondern über die eines Freundes. Für eine begrenzt gedachte Veröffentlichung zu Ehren Georg Kolbes hat der Künstler kürzlich eine Art Vorwort verfaßt. Diese kurze außerordentlich verdichtete Darstellung enthält neben anderem auch so viel Aufschlüsse über Scheibes eigenes Schaffen, daß wir froh sind, hier dem von ihm selbst errichteten Wegweiser folgen zu können. Man braucht nur seine teils feierlichen, teils logisch eindringlichen Sätze zu lesen und ihren Sinn auf die neuesten Arbeiten des Künstlers zu beziehen — Bildnisse, kauernde, stehende Gestalten, Köpfe, Reliefs, Tierdarstellungen und vieles andere — so erschließt sich der Inhalt aller dieser Werke wie von selbst.

„Bereitsein für die Stunde der Gnade“, das sei die erste Voraussetzung, aus der „ein Lebenswerk der Kunst erwächst und auch das Maß seines Wertes.“ Ein Bereitsein, das aber auch gewonnen werden muß „durch unablässige Arbeit und durch Kampf gegen die Schwächen der Zeit und des Individuums mit dem Rüstzeug des Urteils.“

RICHARD SCHEIBE, BILDNIS O. J. GIPS
AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG VICTOR HARTBERG

Scheibe sucht das Gesetz der Plastik und für das persönliche individuelle Schaffen die überzeitliche Lösung. Gewolltheiten, Krampf, „optische Spielereien, erfindungssüchtige Fantastik“ weist er von sich. Durch Arbeit muß Können gewonnen werden, durch Urteil Einordnung in den großen Bestand des künstlerisch wirklich Gültigen. Aber nicht das Wollen, sondern allein der Vorgang unbeirrter Entfaltung entscheidet: „Kein selbständig denkender Mensch will etwas ganz Besonderes tun. Nur Maß und Art seiner persönlichen Kräfte geben seinem Werk das Einmalige, die Sonderstellung“. Wie Scheibe in seiner Würdigung Kolbes diesen entwicklungsgeschichtlich mit einigen konzentrierten Sätzen einordnet, so kann man auch ihn auf Grund dieser Äußerung als eine dem Freunde parallele Erscheinung begreifen: „Das temperamentvolle, gegenwartsfreudige Sehen der Impressionisten, ihr in einem ewigen Beginn Genüge findendes Naturell, sollte sich an das größere Problem der zusammenfassenden, klärenden, gestaltenden künst-



RICHARD SCHEIBE, KNIEENDE. BRONZE

AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG VICTOR HARTBERG, BERLIN

lerischen Erinnerung geben. Nicht der Augenblick, das Leben sollte nun geformt werden. Das Leben hält nicht still, es läßt sich nur im Spiegel der Vorstellung und Erinnerung bewundern".

Es ist merkwürdig wie dies alles Wort für Wort auf Scheibes eigenes Schaffen zutrifft. Jede seiner manigfaltigen Schöpfungen erweist sich als eine freie Gestaltung aus „Vorstellung und Erinnerung", als eine in geklärter und zusammengefaßter Form gegebene neue Natur. Im Unterschied zu Kolbe allerdings möchte man Scheibe als den größeren und tieferen Physiognomiker bezeichnen, was sich an allen seinen Bildnissen und Köpfen leicht erweisen ließe.

So zukünftig Scheibes Werk erscheint durch die vielseitige Basierung auf das Gesetzmäßige, Allgemeine, so zeitverbunden und gegenwarterfüllt ist es durch die ganz ungewöhnliche Verinnerlichung und Beseeltheit; und diese macht es doch auch wieder zukünftig, weil sie unausschöpfbar ist. Wann wird von Museumsdirektoren und Kunstfreunden erkannt werden, daß wir im ganzen neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert keinen Plastiker hervorgebracht haben, dessen Werke Zurückhaltung, Tiefe und Reichtum der Empfindung mit eben solcher Reinheit verkörpern wie die dieses Meisters?

Ein andres Merkmal der Qualität. Scheibe umschreibt es wieder selbst in den Worten, die er der Kunst seines Freundes widmet: „Nirgends scheint der dargestellte Mensch mit der Außenwelt in redende oder handelnde Verbindung zu treten. Er scheint immer sich selber überlassen, mit sich selbst beschäftigt. Wie ein ganzes Gesicht einheitlich bewegt erscheinen kann, lachend oder weinend, so ist hier immer ein einheitlicher Sinn in der Bewegung des ganzen Körpers gesucht. Aber erst im plastischen Material wird aus dem in der Modellstunde gewählten individuellen Fall ein Begriff genereller Bedeutung, der „Ausdruck". Und weiter: Seine — das heißt Kolbes (und nicht auch Scheibes?) — „Plastik gibt keiner Dimension den Vorzug. Innerhalb der ganzen Figur vermeidet er die Umgrenzung einzelner Formen. Höhen und Tiefen laufen bewegtem Wasser gleich ineinander, Licht und Schatten fließen reich darüber hin. Sie stoßen nicht aufeinander, nur hie und da sammeln sie sich in einer Tiefe."

Es sind neuere Arbeiten des Künstlers, auf die hier hingewiesen werden soll. Sie geben vielleicht eine Vorstellung der Vielseitigkeit seines selbstgewählten Aufgabenbereiches, keineswegs aber einen Uberblick der universalen Fülle des entstandenen Werkes. „Bereitsein, auch durch unablässige Arbeit"! Wenn einer der Gabe würdig werden könnte durch unermüdliches, immer wieder neu ansetzendes Ringen um die beste Form der Selbsterfüllung, so ist es Richard Scheibe. Ich möchte ihn ehren dürfen, indem ich die schönen allgemeingehaltenen Sätze — im Auszug — wiedergebe, mit denen er seine Ehrung Kolbes beschließt:

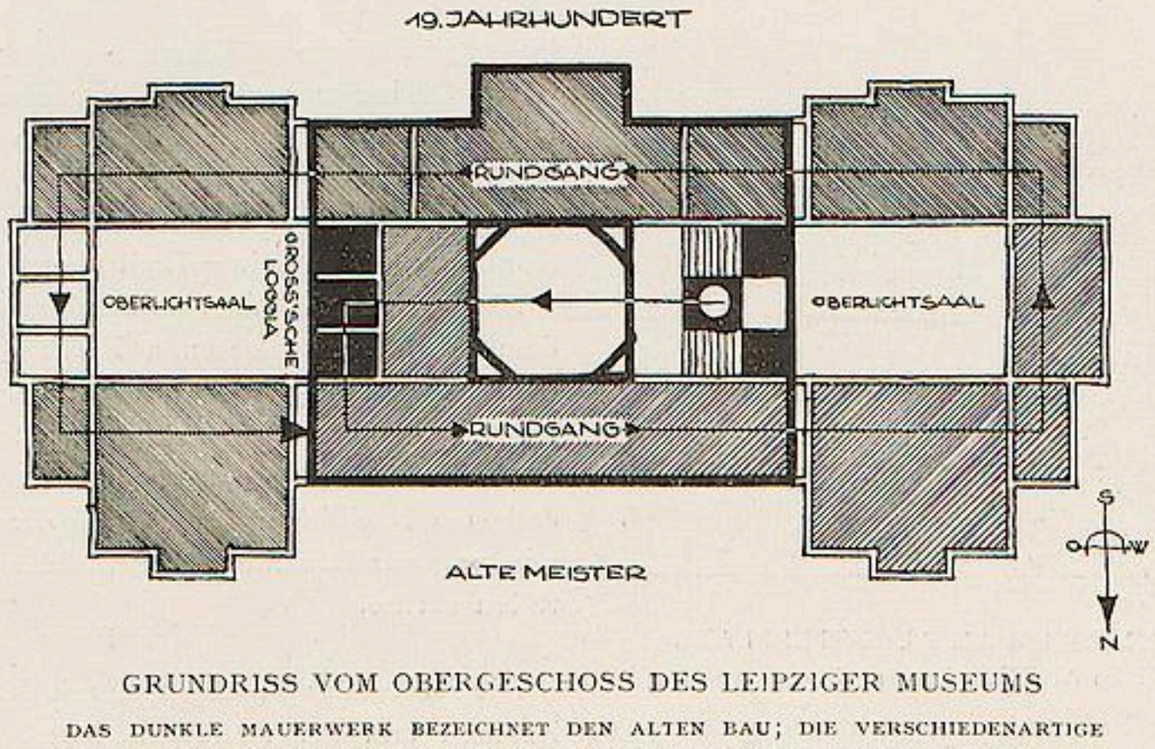
„Seit zwei Jahrtausenden kehrt in der Plastik mit der Epoche, die Kolbe repräsentiert, das Motiv des ruhig gerade stehenden Menschen mit herabhängenden Armen wieder. Ich rechne nicht die Versuche primitivistischer Art zu dieser elementaren Erscheinung, sondern nur die Figuren, welche das Motiv mit allen Anforderungen der Epoche an Formreichtum, Ausdruck und Verschiedenheiten untereinander zur Darstellung bringen. Ich kann mir keine Bedeutung eines Denkmals vorstellen, für die diese Stehenden als Symbol ungeeignet wären. Hier aber möchte ich sie für eine strenge Disziplin, ein Aufbieten der Kräfte durch Beschränkung und für ein Feldzeichen im Kampf um den Bestand einer Idee halten: Sie sind die Statue der freien bildenden Kunst!"

RICHARD SCHEIBE, STEHENDE FRAU. BRONZE

RICHARD SCHEIBE, MÄNNLICHER KOPF. BRONZE

RICHARD SCHEIBE, FRAUENKOPF. BRONZE

AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG VICTOR HARTBERG, BERLIN



GRUNDRISS VOM OBERGESCHOSS DES LEIPZIGER MUSEUMS

DAS DUNKLE MAUERWERK BEZEICHNET DEN ALTEN BAU; DIE VERSCHIEDENARTIGE SCHRAFFUR DEUTET DIE VERTEILUNG DER ALTEN MEISTER UND DER BILDER DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS AN

MUSEUM ALS ERLEBNIS?

AUS ANLASS DER NEUORDNUNG DER STÄDTISCHEN SAMMLUNG IN LEIPZIG

VON

ERHARD GÖPEL

Seit kurzem ist auch die Leipziger Sammlung in die Reihe der deutschen Museen getreten, die mit einem neuen Leiter eine neue Ordnung erhalten haben. Die Voraussetzungen einer solchen Veränderung sind baulich und sammlungsmäßig örtlich bedingt, in den zugrundeliegenden Gedanken und Absichten aber von allgemeiner Bedeutung.

Die deutschen Galeriebauten des neunzehnten Jahrhunderts gehören heute noch zu den im Gebrauch befindlichen Bauwerken, über deren Verwendungsmöglichkeiten die Praxis immer wieder nachdenken muß, deren Entwicklung aber nur selten Abstand schaffend historisch angesehen wird.

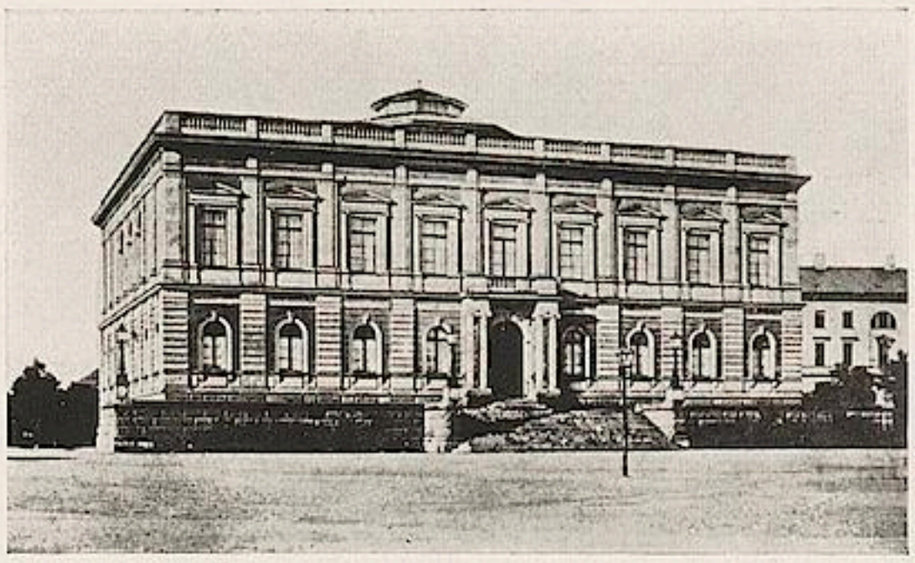
Die Entwicklung bestimmten Bauten der drei großen Architekten Schinkel, Klenze und Semper. In Berlin, München und Dresden. Die maßgebende Bedeutung dieser Bauten beruht auf der intensiven gedanklichen Vorarbeit über Zweck und Sinn der Institution Museum, und auf deren Umsetzung in künstlerische Formen. In allen drei Städten entstanden diese Bauten, um das Kunsterbe der Fürsten in würdiger Form zugänglich zu machen. Die Bauten der Nachfolge zehren von der Erfindung der Führer und „verbessern" sie durch gewonnene Erfahrungen zu jenem farblosen Idealtyp, der für eine nicht vergrößerte Sammlung auch heute noch paßt: Kassel, Braunschweig usw.

Anmerkung: Für die Zeichnung des Grundrisses danke ich dem Architekten Max Tippmann. Von gemeinsamen Gedankengängen ausgehend, kommt seine Dresdener Dissertation „Zur Entwicklung des Types der deutschen Gemäldegalerien im neunzehnten Jahrhundert" zu Ergebnissen, die eine breitere Fundierung der vorliegenden Besprechung ermöglichten.

Der Unterbringung des fürstlichen Erbes in würdigen Bauten steht der neuerwachende Ehrgeiz der Städte gegenüber, die für ihre wachsenden, von den Kunstvereinen der Bürger geschaffenen oder gestützten Sammlungen ein Haus bauen müssen. Diese Bauten fassen den Gemeinschaftswillen zusammen und machen die kulturellen Absichten der Bürgerschaft sichtbar. Ihnen werden die städtebaulich besten Plätze eingeräumt. Träger dieser Bauart ist der Bildungsgedanke der Klassik. Es ist nicht Zufall, daß in Leipzig auf dem niedergelegten Festungswall sich Opernhaus und Museum an der Stelle gegenüberstehen, wo von altersher die Universität ihren Sitz hatte, ein Nebeneinander, das sich ähnlich in Berlin und für Oper und Galerie auch in Dresden findet.

Der ursprüngliche Leipziger Bau von Ludwig Lange (1855 bis 1858) ist ein typisches Beispiel für die Vermengung der Vorbilder jener drei führenden Architekten. Der Erbauer gruppiert wie Schinkel die Räume um einen zentralen Raum, der im ersten Stock als das Sempersche Achteck der Dresdener Kuppel wiederkehrt. Er legt wie Klenze und Semper die Seitenlichtkabinette nach Norden und vermeidet das gefährlich brennende Südlicht durch Oberlichtsäle. An den Schmalseiten bringt er Loggien an, ein Motiv Klenzes, das dieser in München an der Südseite angewandt hatte, um korridorartig den Zugang zu jedem einzelnen Raum zu ermöglichen, ohne Notwendigkeit aufnehmend. Die östliche dieser Loggien ließ der Kunstverein mit großen Kosten von Theodor Große ausmalen.

Diese Fresken in ihrer Wirkung und Beleuchtung zu erhalten, wurde dem Architekten Hugo Licht, der den bald



DAS ALTE LEIPZIGER MUSEUM AM AUGUSTUSPLATZ
VON LUDWIG LANGE. 1855—1858

notwendigen Erweiterungsbau ausführte, zur Pflicht gemacht. Er beließ der Loggia ihren ursprünglichen Charakter in der Seitenwand eines großen, bis ins Erdgeschoß reichenden Saales, dessen Oberlicht die Loggia genügend erhellt. Mit dieser Lösung war zwar die Erhaltung der Ausmalung gesichert, aber zugleich der Plan für die Umgestaltung des Museums festgelegt. Denn die dreiachsige Loggia bestimmte die Proportion des großen Saales (3 : 5), der nun wie ein Hof von Räumen umgeben ist, die die nötige Behangfläche schaffen. Die für den Ostflügel gefundene Grundrißlösung wurde für den Westflügel des Anbaus übernommen, dem nur ein neues repräsentatives Treppenhaus, wie in Frankfurt, Köln und Breslau, eingefügt wurde. Mittelbar verdankt also das Leipziger Museum einem Gedanken des Denkmalschutzes — der Erhaltung der heute ganz gleichgültigen Loggiamalereien — seine schwer verwendbaren riesigen Oberlichtsäle, die kalten großen Nordräume in den angebauten Flügeln und die dunklen Eckoberlichträume. Wert legte der Umbau auf einen „Rundgang ohne Wiederkehr", der architektonisch aus dem Loggienmotiv entwickelt wurde, als Aufgabe aber den volksbildenden Tendenzen des neunzehnten Jahrhunderts entstammt. Die äußeren Formen entnahm Licht der Hochrenaissance, deutlicher dem Beispiel Sempers folgend, als der alte Bau es getan hatte, der Renaissanceformen schüchtern mit klassizistischen Klenzeschen Erinnerungen verband. Städtebaulich bedeutete der Umbau die Schließung des Augustusplatzes, dem inzwischen nördlich die Oper (von Langhans) eine Begrenzung gegeben hatte.

Die Räume des so erweiterten Museums bergen bis heute die Gemälde- und die Plastiksammlung Leipzigs. Da ein Fundus an alten Bildern bei der Gründung des Museums nicht vorhanden war, spiegeln sich deutlich die Sammeltendenzen der letzten hundert Jahre in der Sammlung.

Was der Boden an Primitiven — van Eyck, Cranach, altdeutsche Schule — hergab, war wenig. Der Bestand an Niederländern dagegen verdankt einer alten Leipziger Sammeltradition, die W. von Bode, auch hier Einfluß nehmend, neu belebte und befruchtete, Wert und Ausdehnung (Sammlung Thieme).

Für das ausgehende achtzehnte wie für das beginnende neunzehnte Jahrhundert, wurde Mitteldeutschland selbst Kulturboden, sodaß die Sammlung diese Zeit, aus privatem Besitz in Stadt und Umgebung schöpfend, reich vergegenwärtigt. Eine neue Sammlergeneration wandte sich den Deutschrömern, dem Kreis Leibls und den deutschen Impressionisten zu, die in der Folge ihre Vertretung im Museum fanden, wenn es auch nicht gelang, die bedeutendste Sammlung dieser Zeit — Emil Meiner — in Leipzig zu halten.

Aktiv wurde das Museum durch sein Eintreten für Klinger, dem es den geschlossenen Block seiner Klingersammlung dankt. Prof. Vogel, der mit Klinger befreundete Direktor, gab ihr die jetzige Ausdehnung, setzte aber gleichzeitig der deutschen Moderne entschiedenen Widerstand entgegen, sodaß sein Nachfolger Prof. Graul diese Lücke durch die Gewinnung der Sammlung Lilienfeld als Leihgabe vorläufig zu füllen suchte.

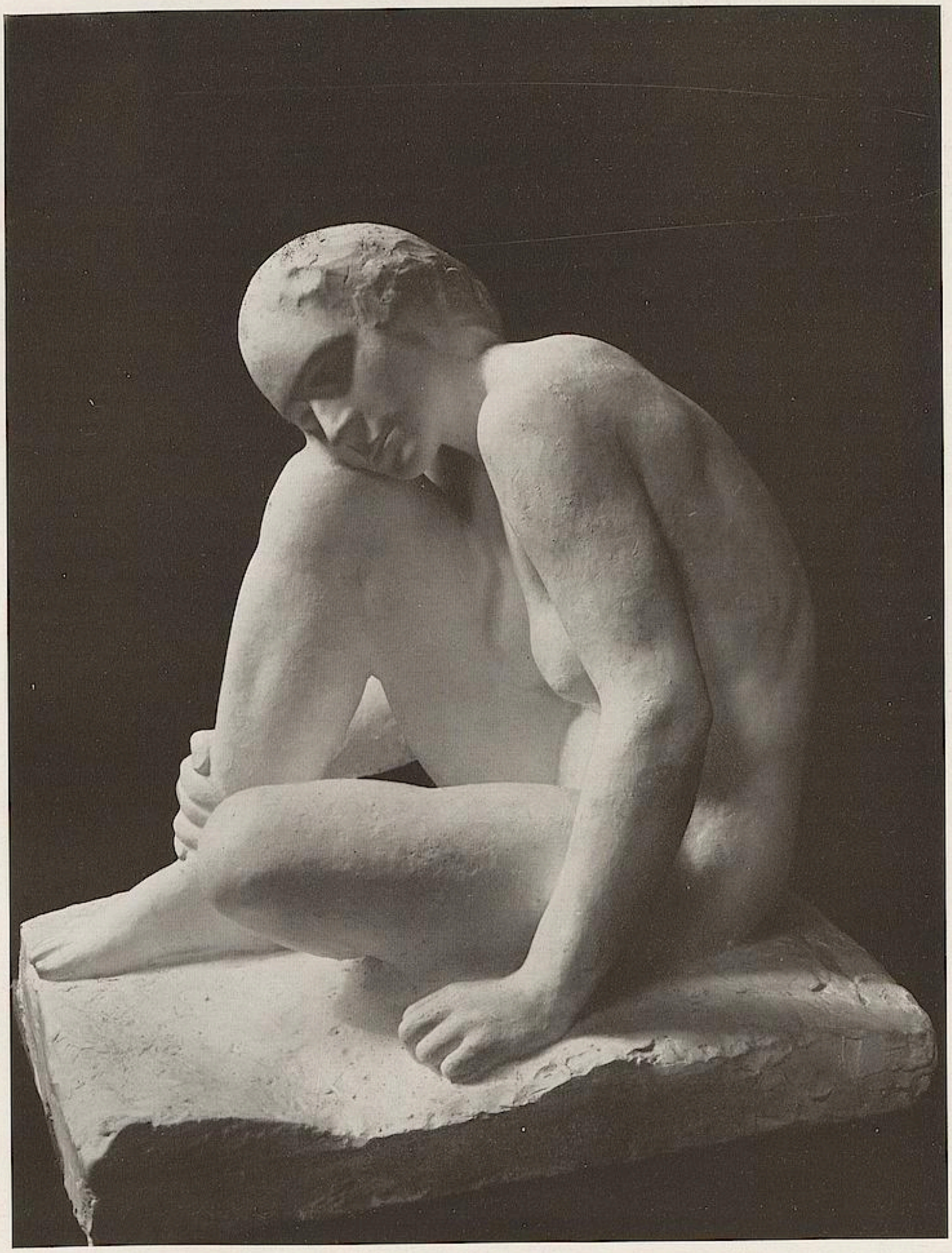
*

Die Neuordnung mußte sich mit den teilweise ungünstigen Räumen und der uneinheitlichen Sammlung abfinden. Der jetzige Direktor Dr. Teupser gruppierte die Klingersammlung, die Leipziger Maler und die Moderne im Erdgeschoß. Im oberen Stockwerk ordnete er die alten Meister bis zum Impressionismus in einem Rundgang ohne Wiederkehr chronologisch. Die Primitiven kleinen Formates und die Niederländer hängte er in den nördlichen Seitenlichtkabinetten neu, die Bilder des achtzehnten Jahrhunderts stellte er sehr glücklich, in der Art einer Schloßgalerie, an freistehenden Scherwänden auf, die Bilder aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts kamen in die südlichen Oberlichtsäle, die Werke des Leiblkreises in zwei etwas dunkle Eckoberlichtsäle und die Impressionisten in den hellen Nordflügelraum.

Die konsequente Einhaltung des chronologisch bestimmten Rundganges zwang, da man von den Nordlichtkabinetten für die alten Meister ausgehen mußte, Bilder an Plätze zu hängen, wo sie nicht zur Geltung kommen (Leibl), oder in zu großen Sälen Bildgruppen zu isolieren, was bei den empfindlichen Nazarenern, zum Beispiel, nicht immer gelungen ist. Die Aufteilung der Wandflächen unterstreichen dekorativ eingefügte Büsten und Figuren, deren Festlegung auf eine Ansicht ihre plastischen Werte mindert und damit ihre Wirkung als selbständiges Kunstwerk abschwächt. Der Wandanstrich sucht die Räume aufzulichten, was dem hellen Gelb im Raum des achtzehnten Jahrhunderts prächtig gelingt, während das Blau des einen Nazarenersaales zu aktiv wird. Den weitläufigen Klingerraum faßt ein pompejanisch roter Ton zusammen, den die verschiedenen Lichtquellen in drei Abstufungen zerlegen und die angestrebte Wirkung teilweise aufheben.

*

DAS LEIPZIGER MUSEUM
NACH DEM UMBAU DURCH HUGO LICHT



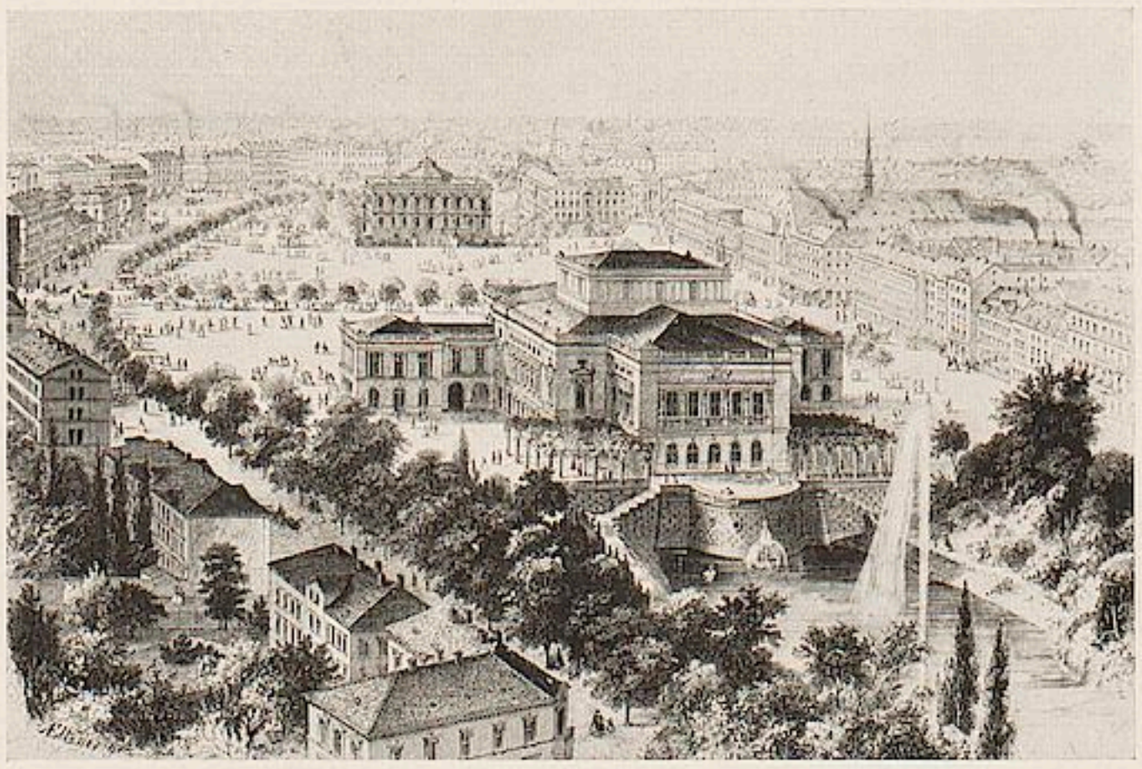
RICHARD SCHEIBE, KAUERNDE FRAU

Mit der historischen Einstellung nahm die Neuordnung den „Rundgang ohne Wiederkehr“ als eine im Bau vorhandene Anweisung auf. Dieser Rundgang hat belehrende Tendenz, denn er zwingt den Beschauer das gesamte, in historischer Abfolge gegebene Bildungsgut aufzunehmen. Dabei wendet er sich nicht voraussetzungslos an den Besucher, sondern erwartet von ihm, daß er aus der Menge des Gebotenen sich das Wichtigste selbst wähle und genauer betrachte. Es wird das sehr seltene eigene Sehen oder die Bildung vorausgesetzt, an Hand der Unterschriften die berühmten Namen selbst herauszufinden, ein Wissen, das die auf Gelerntem beruhende „Allgemeinbildung“ des späten neunzehnten Jahrhunderts vermittelte. Diese Art allgemeiner Bildung wird immer seltener und der Wunsch immer häufiger, nur einige gute Bilder zu sehen. Die prinzipielle Frage nach Bildung oder Erlebnis als Aufgabe des Museums tut sich auf.

Sammlungen wie dem Louvre oder dem Mauritshuis kommt ein Gesamterlebniswert zu. Man verläßt sie mit einem Klang im Herzen, der durch ein Leben nachzuschwingen vermag und in dem sich die vielen einzelnen Eindrücke zu einem vollen Akkord verbinden. In einer Sammlung wie der Leipziger sind es nur einzelne gute Bilder, die lebenspendend „das künstlerische Erlebnis geben, das abseits son allem rationellen und historischen Wissen und Erkennen besteht und darin einzig und unersetzlich ist. Dieses Erlebnis möglichst direkt und vollkommen zu übermitteln ist die Aufgabe des Museums heute“ (Swarzenski). Man würde keine zusammengefügte Einheit in Leipzig zerschlagen, wenn man um dieser Erlebnismöglichkeit willen die einzelnen guten Bilder aus der chronologischen Ordnung herausnähme und sie einleuchtend und wirkungsvoll aufstellen würde. Das künstlerische Erlebnis isoliert zu ermöglichen, ist eine alte, durch die Bildungstendenzen des neunzehnten Jahrhunderts nur verdeckte Forderung. Schon Klenze schreibt zur Verteidigung seiner Südloggia an der alten Pinakothek, daß sie nicht allein „zur Zierde des Bauwerkes erfunden“ sei, man solle vielmehr „zu jeder Abteilung unmittelbar und ohne zuvor durch den Anblick anderer Bilder gestört und ermüdet zu werden, gelangen können“. Immer waren es die Künstler selbst, denen es auf den reinen Eindruck ankam und Hugo von Hofmannsthal mußte sich verwandt berührt fühlen, wenn er in der von Hugo von Tschudi neugeordneten Pinakothek einen unvergeßlichen Eindruck empfing. Er formulierte das Prinzip, von dem Tschudi ausgegangen war: „Sein für das Schöne wahrhaft empfindliches Gefühl hatte erkannt, daß von einer gewissen Zahl an nur noch der Gelehrte oder der stumpfe Beschauer auf seine Rechnung komme, nicht mehr der mit Feuer genießende Liebhaber“. Und diesem, der nicht belehrt, sondern gepackt sein will, sollte sich heute das Gesicht einer Sammlung entschieden zuwenden.

Der historisch bestimmte, bildende Rundgang und die auf das starke Einzelerlebnis zielende Aufstellung entspringen zwei verschiedenen Gedankengängen, die sich in der Frage nach der Art der Neuankäufe schneiden. Die historisch aufgestellte Galerie verleitet leicht dazu, Lücken auszufüllen und es mit mitlleren Bildern zu tun, während im Gegensatz dazu der andere Gedankengang auf das Meisterwerk und nur auf dieses zielt.

In der heutigen Zwischensituation, die sich weder für diesen noch für jenen Gedanken entschieden hat, sollte ein Neuankauf beiden Anschauungen entsprechen, was sehr wohl möglich ist. Unbestrittene Meisterwerke sind heute aber oft unerreichbar teuer und zu den Werken der Lebenden zu greifen, liegt nahe. Hier wird es auch dem besten Beobachter unmöglich sein, mit Sicherheit nur die bleibenden Werke zu erwerben. Aber im Sinne des künstlerischen Erlebnisses kommt dem in unserer Zeit geschaffenen Werke seine aktuellere Spannung zu Hilfe, sodaß ein Bild, das in hundert Jahren nur noch historisch zu verstehen und zu werten ist, heute das gleiche, starke und bereichernde Erlebnis auslösen kann, das uns unter den Alten nur das Werk eines großen Meisters zu geben vermag.



DER AUGUSTUSPLATZ MIT MUSEUM UND THEATER. UM 1860

RETROSPEKTIVE AUSSTELLUNGEN IN PARIS

VON

ADOLPHE BASLER

Toulouse-Lautrec im Pavillon de Marsan; Meister des neunzehnten Jahrhunderts in der Galerie Paul Rosenberg; Degas und Claude Monet in der Orangerie; Jongkind in der Gallerie Marseille; Matisse in der GallerieGeorge Petit; Cézanne in der Gallerie Bernheim Jeune.

Der Frühling und die Sommermonate haben diesmal eine Fülle von instruktiven Ausstellungen gebracht.

Im Pavillon Marsan gab es eine ausgezeichnete retrospektive Ausstellung von Werken Toulouse-Lautrecs. Seine Zeichnung erinnert in ihrer Bestimmtheit an die dekorative Grazie eines japanischen Holzschnitts. Dieser scharfe Beobachter einer Jahrhundertwende ist nicht ganz so herb wie Degas, aber geistig ist er vielleicht noch unerbittlicher. Sein noch flüchtigerer Kontur packt in humorvollen Verkürzungen die Verschrobenheiten der menschlichen Natur, und die Groteske erhebt sich bei ihm zur großartigen Charakterstudie.

Ein Dummkopf im Lager der Kunstkritiker, der sich gern als Vorkämpfer aufspielt, hat in einer seiner Kritiken behauptet, daß Pascin und Grosz als Zeichner Lautrec übertreffen. Der arme Pascin, der einen wahren Kultus mit Lautrec betrieb, hätte sicher eine solche Geschmacklosigkeit verächtlich zurückgewiesen!

Paul Rosenberg brachte eine Auswahl von Meisterwerken des neunzehnten Jahrhunderts, die mit Ingres begannen und über Daumier, Courbet, Renoir, Cézanne etc. bis van Gogh gingen. Diese Ausstellung war ein unvergleichlicher Genuß. Das Wunder, Corot als Figurenmaler, fand nur seinesgleichen in Ingres kleiner Odaliske aus der Sammlung Hatvany. Aber während eine Figur des Meisters von Montauban durch ihre Modellierung die Vollendung einer antiken Skulptur erreicht, mahnen uns die so einfachen und suggestiven Figuren Corots an die Anmut gewisser gotischer Gestalten. Das Wunder — es läßt sich nicht anders ausdrücken — der Kunst von Ingres und Corot wirft ihren Glanz über die ganze moderne Malerei.

*

Wie sehr Degas im Bann Ingres' stand, geht offensichtlich aus einigen seiner ersten in der Orangerie ausgestellten Werke hervor. Bei Degas herrscht nicht nur jener Pessimismus, der der Welt grollend den Spiegel vorhält, der systematisch einen „Kultus der Häßlichkeit" treibt und die „Difformité", die „Eckigkeit der Bewegungen" sucht; es herrscht in seinem Werk auch jene hohe Intelligenz, der die klassische Tradition von Poussin bis Ingres angeboren war. Nur daß die Form der Ingresschen Reinheit bei Degas leidenschaftlicher wird, da sie eine Funktion innerhalb der vom Künstler geschaffenen Atmosphäre auszuüben hat.

*

Wie Degas von Ingres besessen war, so übte Corot auf Monet einen Einfluß aus, der in dessen vorimpressionistischen Werken sowie in denen seiner ersten impressionistischen Periode sichtbar wird. Bis sich der Meister von Giverny dann in den orthodoxen Impressionismus seiner Ansichten der Themse und der „Wasserrosen" versenkte. Allerdings hatten die Naturstudien Corots ausschließlich den Zweck, die Atelierarbeit vorzubereiten, während Monet direkt und systematisch im Freien arbeitete.

*

Wie viele Übereinstimmungen der Weg eines Claude Monet, der bis zur Auflösung aller Formen führte, mit der heutigen Entwicklung eines Henri Matisse zeigt! Die Ausstellung dieses Künstlers findet in einem in den Annalen künstlerischer Veranstaltungen ungewohnt prächtigen Rahmen statt. Ihre Eröffnung mit Cocktails und alter Musik war zweifellos ein größerer Publikumserfolg, als die in der Gallerie Marseille stattfindende Ausstellung von Werken Jongkinds, diesem Vorläufer des Impressionismus, diesem meisterlichen Bohémien, dessen Wunderwerke übrigens nicht einer lärmenden Publizität bedürfen.

Für uns liegt das Verführerische des vorauseilenden Modernismus eines Jongkind nicht so sehr in der manuellen Geschicklichkeit und in den geistigen Errungenschaften, als in der Naivität seiner Auffassung und in der Ehrlichkeit, mit der er gestaltete. Und so ordnet Signac ihn, unbeschadet seines Holländertums, in die Reihe der „Meister der französischen Schule" ein.

Die Gabe der Synthese, der sozusagen schematischen Reduzierung einer Landschaft auf das Wesentliche resultierte bei Jongkind aus seiner Fähigkeit blitzschneller Beobachtung. Die Notizen in seinen Skizzenbüchern — in denen er mit wenigen Bleistiftstrichen eine natürliche Struktur und mit ein paar Tuschflecken die flüchtigste Lichtwirkung wiedergab — übermitteln von seinen Anfängen in Holland an bis zu seinem Tode in der Dauphiné, eine erstaunliche Fülle von Dokumenten. Seine Bilder malte er, wie er selbst angibt, nach Aquarellen, die vor der Natur entstanden sind. Und diese „Arbeitsmethode" sichert nach dem Ausspruch von Paul Colin Jongkinds Werk die wirkliche Originalität und Dauer.

Sein Kolorit hält sich in einer hellen Skala von „Silbergrau", seine Technik macht keine Entwicklung durch. Erst im Jahre 1875 malte er als erster in pointillistischer Technik. Er wurde Vorläufer von Seurat und Pissarro, indem er diese bisher nur im Aquarell angewendete Technik nun auch in der Malerei einführte.[1]

Diesen „Bruder" des Delfter Vermeer, der anfangs die Mühlen und Kanäle, die Schlittschuhläufer und den Mondschein seines holländischen Vaterlandes, dann den Hafen von Honfleur, Paris und später die Dauphiné gemalt hat, der im Jahre 1862, um mit Boudin zu sprechen, die Tür „'aufstieß', durch die dann alle Impressionisten eintraten," begrüßte Manet als den Vater der Schule der modernen Landschaftsmalerei.

*

[1] Claude Roger-Marx, Vorwort zum Katalog der Jongkind-Ausstellungen in der Gallerie Léon Marseille. Paris 1931.

Dem Mann, dem keine intellektuelle Neugier fremd ist, dem hartnäckigen Sucher, dem gelehrten Theoretiker (denn diese Elemente treffen in Matisse zusammen) blieb es dennoch versagt, eine Kunst hervorzubringen, die diesem Aufwand entspricht. Seiner überragenden Stellung als Lehrer verdankt er seine Berühmtheit; und doch hat er nicht die Hand des großen Meisters. Sein korrekter und genauer Strich, seine wunderbar geschmeidigen Konturen überzeugen nicht, es fehlt ihnen die Vornehmheit und das Spontane. Seine Deformationen sind lange studiert und überlegt, ohne daß der Reflex oder gar das Hervorsprudeln von Geist oder Instinkt darin offenbar wird.

Aber so armselig, im Grunde genommen, Matisse als Zeichner ist, so entfaltet er als Maler eine Pracht, die blenden kann. Wenn der Plastiker sich abmüht und berechnet, kann der Kolorist von hervorragender Begabung, von äußerst empfindlichem Blick, sein Brio aufflammen lassen. Ein sicheres Können, ein vollendeter Geschmack gestatten ihm, seine Farben ohne eine falsche Note in den reichsten Tönungen zu orchestrieren.

Matisse sieht in einem Bilde nur das reizende Schillern einer farbigen Oberfläche, den reichen orientalischen, zur Augenweide bestimmten Teppich. Der Staffeleimaler ist hier zugleich Dekorateur, der sich an seiner eigenen Phantasie berauscht. Dieser Zauberer umkleidet das Reale mit dem ganzen Nimbus seiner magischen Palette. Die Sonne des mittelländischen Meeres flutet in jene „Intérieurs", deren glückselige Üppigkeit an die Trilogie eines Baudelaire erinnert: Luxus, Ruhe und Wollust.

Die Geschöpfe, die in dieser Umgebung vor sich hin träumen, atmen, wie Blumen, eine Art pflanzenhaften Glücks. Es ist die Malerei einer künstlichen Atmosphäre, in der der Geist, so lange der Zauber eines köstlichen, edelsteinfunkelnden Kolorits seine berauschende Wirkung ausübt, dem feinen Spiel, dem geschmeidigen Rhythmus einer vieldeutigen Arabeske verfällt.

UNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Der Neubau des Studiengebäudes des Deutschen Museums, der in diesem Sommer im Rohbau fertiggestellt wurde, hat die Ersatzausstellung für die durch den Glaspalastbrand vernichtete Jahresschau aufgenommen. Sämtliche Münchner Künstlerverbände von der Künstlergenossenschaft bis zur Neuen Secession und den Juryfreien sind vertreten. Die geretteten Werke, auch die aus dem Brandschutt geborgenen Bronzen, die durch die im Feuer empfangene Patina teilweise besondere Reize erhalten haben, sind mit ausgestellt. Man wird an diese eilig geschaffene Ausstellung nicht allzu strenge Maßstäbe anlegen wollen und auch nicht tadeln können, daß nicht von neuem auswärtige Gäste geladen wurden. Was von Werken der Gäste aus dem Brand gerettet wurde, ist vollzählig versammelt und vereinzelte Bilder auswärtiger Künstler, die sich bei der alten Secession neu darunter mischen wie zum Beispiel ein schönes Gartenbild von Liebermann, ein Bauernbildnis von Faistauer, Kokoschkas Leninporträt begrüßt man um so freudiger.

Bei den Juryfreien hängt eine Parklandschaft mit dem Nymphenburger Schloß von dem Arbeitermaler Karl Seidl, der den Berufskünstlern gewiß im Hinblick auf die Darstellungsmittel unterlegen ist; doch hat dieser alte Eisendreher, der vor vier Jahren — als Fünfziger — zum erstenmal in seinen Feierstunden Pinsel und Farben in die Hand nahm, vor den meisten, den Jungen zumal, die Bestimmtheit und Kraft der Antriebe voraus. Auch Scharls Überlegenheit liegt in der Sicherheit und Unmittelbarkeit des Zugriffs; er hat allerdings in seinem neuen gesellschaftskritischen Bilde nicht mehr die Höhe des vor vier Jahren entstandenen „Panoptikums" erreicht, obwohl er jetzt die Darstellungsmittel viel besser beherrscht als damals, was auch seine neueren Versuche in der Landschaftsmalerei zeigen.

Die neue Secession, deren Sommerausstellung von dem Brandunglück nicht betroffen wurde, zeigt umfangreichere Kollektionen von Dix und Schlemmer, die beide zum erstenmal in München gezeigt werden. Da bei Dix die Motive nicht mehr allzu erregend sind, wird man den Fall mit etwas mehr Ruhe diskutieren können. Seine Kleinmalerei hatte gewiß früher hin und wieder eine Intensität, die zu Erwartungen berechtigte. Aber man wird kaum behaupten können, daß er sich inzwischen selbst übertroffen habe. Einige der ausgestellten Bilder dürften ein Stockwerk tiefer hängen, zwischen die Bilder der Künstlergenossenschaft verstreut — sie erwiesen wohl ihre Überlegenheit über ihre Nachbarn, paßten sich aber den Irrtümern, die dort über Wesen und Aufgabe der Kunst herrschen, gar nicht übel an. Ob man's auf sächsisch oder münchnerisch macht, ob man sich die Requisiten aus der antiken Mythologie oder aus den proletarischen Höhlen zusammensucht, ob man die Gartenlaube im Herrschaftspark oder im Schrebergarten erblühen läßt, ist nur eine Geschmacksfrage, die die Frage der künstlerischen Qualität nicht berührt. Dieser aber ist die gesteigerte Absichtlichkeit der technischen Ausführung, die kolportagehafte Aufmachung keineswegs günstig. Auf keinen Fall wäre trotz der aktuellen Motive Dix ein Gegenbeweis der Behauptung, daß die „Kunst außerhalb von heute steht". — Unter den Gästen trifft man außerdem Ahlers-Hestermann, wie immer sehr kultiviert, diesmal sich der Art von Xaver Fuhr zuwendend, Amiet, Ernst Fritsch, Otto Herbig, der in der Ölmalerei sich selten von seiner besten Seite zeigt, Max Kaus mit einem wie ein bunter Theaterprospekt wirkenden Straßenbild und einer sehr schönen „Frau mit Katze", Kerschbaumer, Gerhard Marcks, E. W. Nay, Radziwill. Unter den Münchnern wären hervorzuheben Caspar mit dem Bild Johannisfeuer, dessen fein ausgewogener koloristischer Gehalt um vieles überzeugender wirkt als seine auch diesmal wiedervertretenen religiösen Darstellungen, weiter Oskar Coester, der in den Themen immer phantasievoll und in der farbigen

Behandlung stets original ist. Lichtenberger mit einem kleinen Stück köstlicher intimer, konzentrierter Malerei, gegen das seine beiden anderen Bilder leider ein wenig abfallen. Eine große, farbig gut ausgewogene und durchkomponierte Vorstadtlandschaft von Erich Glette gehört zu den stärksten Eindrücken. Brune, Heß, Schrimpf, Troendle, Achmann und die übrigen Maler der Neuen Sezession trifft man in der bekannten Art.

Hans Eckstein

DAS NEUE FRESKO

Die heutigen Maler malen Bilder, denen die heutigen Architekten den Platz verweigern; der Konflikt zwischen zwei verschiedenen Ausdrucksformen schöpferischer Individualität hat mit dem vollen Sieg des durch den Rückhalt kollektiver Bedürfnisse gestärkten architektonischen Willens geendet. Die Malerei bekennt sich auf der ganzen Linie geschlagen und bietet ihre Unterwerfung an; als Hilfsorgan der Baukunst hofft sie den Platz, der ihr vor der Wand versagt wurde, an der Wand selbst zu gewinnen. Das Fresko ist mehr denn je die Sehnsucht der modernen Maler.

Es erfordert eine geistige und eine technische Tradition, die beide die malerische Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts zerbrochen hat; es entspricht dem Wesen unserer Zeit, daß sie diesen Mangel lediglich von der technischen Seite her bekämpfen zu können glaubt. Teschnische Vervollkommnung ist ja unser Universal-Elixier. Ein Salzburger Maler hat ein Verfahren gefunden, Wandmalereien mit modernen Baumaterialien in dauerhafte Verbindung bringen zu können; den Duroma-Edelputzwerken in Grödig bei Salzburg ist es gelungen, eine 90×90 cm große Freskoputzplatte zu erzeugen, die, in nassem Zustand bemalt, nach Trocknung in jeder Wand angebracht werden kann; sie ist vor jeder Veränderung völlig geschützt. Eine Anzahl österreichischer Künstler hat sich an den Versuchen beteiligt und stellt nun die Ergebnisse ihrer Bemühungen in einer Sonderausstellung im Salzburger Festspielhaus aus; man merkt diesen Malereien an, wie sehr die Berührung mit der Wand ihre Urheber selbst dann beglückt hat, wenn sie keine rechte Vorstellung von dem hatten, um was es sich handelt, sondern ihre gewohnte Ölbild-Komposition und selbst -Maltechnik unbekümmert ins neue Material übertrugen. Andere — Ferdinand Kitt, Georg Mayer-Marton und Georg Merkel aus Wien oder der Grazer Fritz Silberbauer — haben die veränderte Gesetzlichkeit dieser Art von Malerei tiefer begriffen und ihr ihren persönlichen Stil glücklich angepaßt. Was so zustande gekommen ist, atmet die Frischfröhlichkeit beherzten Experimentierens; es ist ein Musterlager von Fresken, eine Mobilisierung des seiner Natur nach Unbeweglichen, eine architektonisch gemeinte Malerei ohne architektonische Bindung.

Die Ausstellung entschleiert so nicht nur die Vorteile des neuen Verfahrens, sondern auch seine Mängel. Auf eine Normalplatte — die nur durch Halbierung in einer Richtung untergeteilt werden kann — beschränkt, erfordert die Arbeit bei größeren Kompositionen die mosaikartige Zusammensetzung aus mehreren Platten und, da jede gesondert gearbeitet werden muß, die vollständige Fertigstellung des Entwurfs im Karton. Da so auf den Platten nur ein Kopieren des fertig Mitgebrachten erfolgt, schaltet das Verfahren all jene schöpferische Mithilfe der Wand aus, die das alte Fresko so groß gemacht hat; mit dieser inspirierenden Kraft der großen Fläche ist aber der Wandmalerei ihr bester Sinn geraubt. Was bleibt, ist lediglich ein vor gewissen Mängeln der gewöhnlichen Technik gefeites Material, das nicht ausreichen wird, das schlafende Fresko zu erwecken. Dieses ist zu allen Zeiten aus geistigen Bedürfnissen hervorgegangen, aus einer bis zum Dekorativen selbstverständlich und allgemeingültig gewordenen Monumentalität. Laßt eine solche Gesinnung wieder erstehen, die Breitgefühltes in tiefempfundene Form zu bringen gezwungen ist, so wird es die geringste Sorge sein, das technische Mittel zu finden, das sie braucht. Erst die künstlerische Aufgabe erweckt ein technisches Werkzeug zum Leben.

H. Tierze

HUNDERT JAHRE BAUEN

Das Museum für Kunst und Landesgeschichte Hannover hat anläßlich des hundertjährigen Bestehens der Technischen Hochschule eine Ausstellung „Hundert Jahre Bauen in Hannover" zusammengebracht. Diese Ausstellung zeigt die vielfachen Wandlungen der romantischen Architektur des neunzehnten Jahrhunderts bis zu den ersten Ansätzen des neuen Bauens, das endgültig mit der romantischen Aufnahme der Stilformen vergangener Baustile bricht. Die Übersicht setzt ein mit der überragenden Figur von Laves, der neben Klenze, mit dem er zeitweise zusammen gearbeitet hatte, und Schinkel einer der besten Architekten der klassizistisch-romantischen Phase ist. Laves hat das Gesicht des modernen Hannover bestimmt durch so großgestaltete Einzelbauten wie die Oper und städtebauliche Regulierungen, denen Hannover seine schönsten Plätze und Avenuen und die klare Verbindung mit dem umliegenden Waldpark der Eilenriede verdankt. Aus der späteren Entwicklung der romantischen Architektur, als sie in die gefährliche Phase der historisch getreuen Kopie tritt, ist die wichtigste Figur der berühmte Gotiker der Technischen Hochschule Hase, der durch seine Lehrtätigkeit an der Technischen Hochschule einen ungeheuren Einfluß auch über Deutschland hinaus, vor allem auch auf die skandinavische Architektur, ausgeübt hat. Hase steht wie Laves in Beziehung zur Münchener Schule. Er hat in seiner Münchner Zeit den Einfluß Gärtners erfahren, der an Hases bedeutendem Frühwerk, dem Kunstausstellungsgebäude, noch deutlich zu spüren ist.

Die letzte Epoche der hannoverischen Architektur ist durch auswärtige Architekten eingeleitet worden. Der wilden Phase des Neubarock, der Hannover sein ebenso prächtiges wie künstlerisch bedeutungsloses Rathaus verdankt, folgten wichtige Bauten auswärtiger Architekten, Peter Behrens' Continental-Verwaltungsgebäude und Bonatz' Stadthalle, Bauten die unter der Schale eines gehaltenen Klassizismus schon neuen Zielen zustreben. Die Zeit nach dem Krieg hat noch einmal ein Aufblühen der romantischen Schule gebracht in Klinkerbauten, Hochhäusern und pathetischer Strebepfeilerdekoration. Erst die letzten Jahre bringen eine Annäherung an die Ziele des neuen Bauens, eine unpathetische, nicht romantisch, sondern funktionell bestimmte Architektur tritt auf den Plan.

Bier

CHRONIK

ANTON KERSCHBAUMER †

Erst 46 Jahre alt ist der aus Rosenheim in Oberbayern gebürtige Maler Anton Kerschbaumer nach langer Krankheit in Berlin gestorben, wo er seit seiner kurzen Studienzeit bei Corinth (1908) gelebt hat. In Kerschbaumer verband sich in glücklicher Weise ein ausgesprochen architektonisches Formgefühl einem von starken Farbenerlebnissen begnadeten Malertum. Das Malen ist ihm nicht leicht geworden und er hat es sich nicht leicht gemacht. Sein nun vorzeitig abgeschlossenes Werk bekundet einen nicht gewöhnlichen künstlerischen Ernst. Kerschbaumer ging dem Problem einer von den Zufälligkeiten des Motivs ungehemmten bildhaften Raumgestaltung aus der Vorstellung mit Fanatismus nach; seine Bilder machten darum zuweilen mehr den Eindruck des Gebauten als des Gemalten. In den letzten Jahren kam die Malerei stärker zu ihrem Rechte. Deutsche und italienische Landschaft — es hat Kerschbaumer immer nach dem Süden gezogen und er war auch gerade von einem längeren Aufenthalt in Italien zurückgekommen, als im Spätherbst vorigen Jahres die tückische Krankheit in ihm zum Ausbruch kam — hat er in seinen Aquarellen, Öl- und Temperabildern neu zu deuten versucht. Kerschbaumer ist nicht ohne tiefere Wirkung auf seine Zeitgenossen geblieben: sein im Kriege gefallener und vielleicht glücklicher veranlagter Freund Konrad Westermayr hatte entscheidende Anregungen von Kerschbaumer empfangen; auch der Münchner Otto Geigenberger ist Kerschbaumer verpflichtet. In den vier letzten Jahren hatte er auch versucht, seine Erfahrungen und Erkenntnisse in seiner mit Bloch zusammen geführten Malschule Jüngeren zu vermitteln. Hans Eckstein

Berichtigung

Die Unterschrift des Bildes im XI. Heft, Seite 413, muß lauten: Vincent van Gogh, Bildnis Père Tanguy. Besitzer: Glyptothek in Kopenhagen.

RICHARD SCHEIBE, KNIEENDE. ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG VICTOR HARTBERG, BERLIN

AUKTIONSNACHRICHTEN

DIE VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG H.

„Wenn man die wirtschaftliche Lage in Betracht zieht" — welche selbstverständliche Einschränkung seit einem Jahr, aber noch zwingender in diesem Herbst jedem Auktionsbericht vorangestellt werden muß — ist die Versteigerung der Berliner Sammlung H. durch die Firmen Paul Cassirer und Théodore Fischer in Luzern durchaus erfolgreich gewesen. An den friedlichen Ufern des Vierwaldstätter Sees gab es weniger Augurenlächler und mehr entschlossene Käufer als auf den letzten Berliner Veranstaltungen. Die Spitzenpreise waren nicht sensationell hoch, hatten aber einen über das Rhetorische hinausgehenden unbestreitbaren Wirklichkeitscharakter. Wenn diese unbrillante Verkaufsmethode allgemeine Berliner Mode werden könnte, dann würde man in der kommenden Saison — die sicherlich für viele Sammler unter dem Imperativ des „Keep selling" stehen wird — keine komplizierten Intrigen und Bluffmanöver, dafür aber eine Vertrauen erweckende Geschäftsführung erleben.

Den Beständen und dem Ort entsprechend war die Beteiligung international. Das mystische Gastmahl des Greco (5) erwarb für 220000 Franken ein englischer Sammler. Rogier van der Weydens Marientafel (1), die schräge Halbfigur mit dem scharf gedrehten Kinderkörper in knapper Rahmung, wurde mit 150000 Franken dem Schweizer Strölin zugesprochen. Von den zwei dem Rubens zuerkannten kleinen Mythologien geht die Herkuleskomposition aus der Sammlung Lichnowsky (10) für 10500 Franken an eine amerikanische Universitätssammlung, die zartbewegte Skizze zu der Berliner „Jagd der Diana" (11) für 11100 Franken nach Holland. Van Dycks Studie eines „Betenden Jünglings" (13) kam mit 10500 Franken in Schweizer Besitz. Für Rembrandts Federzeichnung eines Orientalen (14) wurden 1700 Franken gegeben. Gering ist der Preisunterschied zwischen den kleinen gleichgerahmten Damenbildnissen (7 und 8), die früher beide als Goya bezeichnet wurden: Goyas schwarzgekleidete Dame unter bewölktem Himmel erzielte 2800, Jean Barbaults charmant verhüllte Italienerin 2500 Franken.

Unter den Werken neuerer Kunst wurde die subtile Genrestudie von Toulouse-Lautrec „Beim Frisieren" (25) mit 10000 Franken bewertet. Die beiden Gemälde von Cézanne (23 und 24) sicherte sich Bernheim, Paris, für 36000 und 28000 Franken. Ebenfalls an Bernheim gingen Daumiers „Bettler" (17) — ein Bild des fordernden Elends, fahle und wärmere Fleischtöne im kahlen Raum — für 42000 Franken; Daumiers Putten (18), zwei großköpfige Athletenkinder, einen farbenschweren Blumenkorb tragend, wurden einem Schweizer Sammler für 11500 Franken zugesprochen. Von Munchs vier Gemälden wurde der höchste Preis, nämlich 4100 Franken, für die „Karl-Johann-Straße in Oslo" (26) gezahlt, die Maler-Impression eines Regens, der die matten Töne und scharfen Farben einer begrünten Stadt verschwimmen und aufleuchten läßt. Die blaue Raumhöhle des Mondscheinbildes (27) erwarb ein deutscher Sammler für 3500 Franken, die beiden Szenen aus den „Gespenstern" (28, 29) erzielten 2000 und 1800 Franken.

Gut aufgenommen wurden die Skulpturenbestände der Sammlung. Für Rodins impressionistische „Wellen"-Plastik (34) wurden 2600 Franken gegeben. Maillols herrlicher Bleiguß (39) ging für 17500 Franken in Schweizer Privatbesitz über. Sehr groß — und bedeutungsvoll für die Wirkungsmöglichkeiten einer sehr deutschen künstlerischen Gestaltung — war das internationale Interesse für Barlachs Bildnerei. Auf die „Alte Frau mit Stock" (40) bot eine Dresdener Kunsthandlung 6600 Franken; den „Ekstatiker" (42) sicherte sich das Züricher Kunsthaus Dr. Wartmann für 4100 Franken; den „Mann mit dem Mantel" (48) erwarb das Graphische Kabinett Neumann in München für 4000 Franken; auch die übrigen Skulpturen wurden, zum Teil in ausländischem Auftrag, zu guten Preisen verkauft. Die zahlreichen Tierfiguren von Gaul gingen glatt weg, zu Preisen, die bei den importanteren Stücken zwischen 500 und 800 Franken, bei den kleineren zwischen 110 und 200 lagen. Für den großen stehenden Biber (59) wurden 1150 Franken gegeben. Das spirituelle Köpfchen der Marie Laurencin von Haller (101) erzielte 360 Franken. Die instinktsichere und kluge Kleinkunst der Sintenis war im Luzerner Milieu besonders favorisiert. Trotz der langen Reihe der ausgebotenen Figürchen blieb das Angebot bis zum Schluß sehr lebhaft. Die Durchschnittspreise gingen von 150 bis zu 300 Franken. Für den „Esel von Seelow (99) wurden 2100 Franken gegeben, für den Fußballspieler (96) 650, für den „Nurmi" 750 Franken.

Das Interesse eines internationalen Publikums für zeitgenössische deutsche Kunst wäre als besonders erfreuliches Symptom zu werten, wüßte man nicht, daß es sich nur auf wenige Begünstigte erstreckt.

Eisenstadt

VORBERICHTE

Deutsches und französisches Silber des siebzehnten, achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts ist auch (besonders) in Krisenzeiten ein vorzüglich beliebtes Sammelobjekt. Eine der ersten Berliner Herbstauktionen, der Verkauf des Kunstbesitzes des Prinzen Friedrich Leopold von Preußen, mit Beiträgen aus anderem deutschen Fürstenbesitz und aus Berliner Privatbesitz, durch die Firmen Ball und Graupe, enthält eine große Anzahl Augsburger Barockarbeiten, ferner Arbeiten von Berliner und Dresdner Silberschmieden und französisches Ludwig XV. Tafelsilber. Das Prunkstück der Sammlung ist das aus 150 Teilen bestehende vergoldete Tafelgeschirr aus dem Besitz der Mutter Napoleons, von Odiot um 1800 angefertigt und mit überreichem Figuren- und Reliefzierat versehen. Zu den Hauptbeständen der fürstlichen Sammlung gehören ferner signierte 18e-Möbel, eine Beauvais-Garnitur und wertvolle kleinasiatische Knüpfteppiche. Unter den Gemälden findet man vor allem gute Landschaften der niederländischen Kleinmeister und des italienischen Rokoko.

Im Anschluß an die erste von Graupe veranstaltete Buchauktion aus Berliner Privatbesitz, die vorzügliche Erstaus-

gaben der deutschen Klassik und Romantik, hervorragende französische illustrierte Bücher des neunzehnten Jahrhunderts sowie die großen Publikationen der Kunstliteratur enthält, wird die graphische Sammlung Rudolf Ibach-Barmen versteigert werden. Sie vereinigt die graphischen Hauptwerke des deutschen Expressionismus, unter denen ein vollständiges Lehmbruck-Oeuvre besondere Beachtung verdient, ferner seltene Blätter von Daumier, Munch, Kirchner, endlich eine geschlossene Sammlung der frühen Radierungen von Max Liebermann und Hans Meid.

Eine ebenfalls im Herbst stattfindende Versteigerung von Inkunabeln und alten Drucken wird neben kostbaren Manuskripten und Miniaturen des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts Arbeiten von Wolf Traut, Erhart Schön, Cranach und anderen deutschen Holzschnittmeistern enthalten.

Diejenigen Zeichnungen aus der Sammlung Hofstede de Groot, welche den Erben zur freien Verfügung überlassen wurden, werden am 5. November von Boerner in Leipzig versteigert werden. Anschließend wird die Graphiksammlung Carl Sachs (in Gemeinschaft mit Paul Cassirer) ausgeboten werden, die vor allem frühe und seltene Drucke der deutschen, französischen, skandinavischen und schweizer Zeichner und Maler des neunzehnten Jahrhunderts enthält.

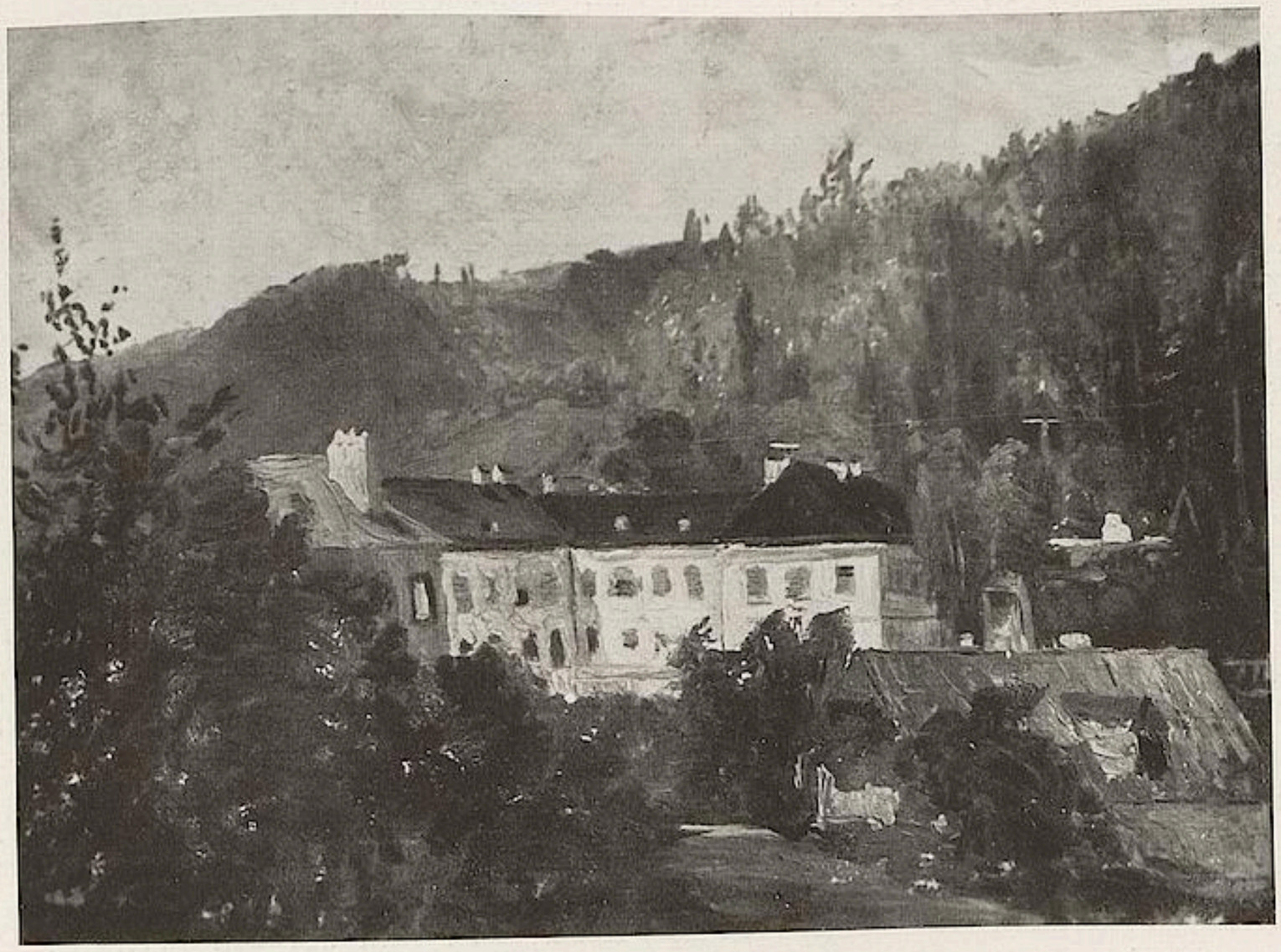
M. Eisenstadt

REMBRANDT, HANDZEICHNUNG AUS DER SAMMLUNG HOFSTEDE DE GROOT, HAAG

VERSTEIGERUNG BEI C. G. BOERNER, LEIPZIG, AM 5. NOVEMBER

DREISSIGSTER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. SEPTEMBER, AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTEINUNDDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G. M. B. H., LEIPZIG

PER KROHG, WANDBILD FÜR DIE SEEMANNSSCHULE IN OSLO



ADALBERT STIFTER, SCHLOSS

BESITZER: STIFTER-GESELLSCHAFT, WIEN. AUSGESTELLT IN HEIDELBERG

STAATLICHE KUNSTSCHULEN

VON

ALBERT LAMM

Unser Staat pflegt die Malerei; will sagen: er gibt jährlich eine nennenswerte Zahl von Millionen aus, die der Malerei gelten. Malerei und Malerschaft stehen heute vor dem Bankerott. Der Bankerott war vorauszusehen. Weil ganz kunstwidrige Dinge längst das sogenannte Kunstleben terrorisieren. Nur der Staat konnte nichts voraussehen. Die einzige Macht, die unabhängig sich der Vertrustung eines Kulturgebietes hätte gegenüberstellen können, unterstellte sich den „Verhältnissen“ und unterstützte bettelhaft wie ein Kommerzienrat alles, was ohnedies geschah, ließ das Ansehen des Staates — das bekanntlich immer noch da ist und immer erhalten werden muß — vor den Wagen des Unternehmertums in Malmoden spannen. Die Republik hat hier keine Aufgabe für sich gesehen. Die kaiserliche Initiative im preußischen Kunstleben war schauderhaft. Abgetan, das wußten wir längst; und sie hatte eines Tages aufgehört. Nun mußte die der Republik kommen. Eine eigene Verbindung mit dem Kunstleben hätte die Republik suchen müssen, Aufgaben hätte sie stellen, Aufträge geben müssen: damit hätte sie ein gesundes neues Leben in die Malerei gebracht. Es wären dabei Mißgriffe gemacht worden, es hätte Opposition, ja, es hätte vielleicht geradezu Krach gegeben. Gewiß. Aber das hätte ja nichts geschadet. Der Streit hätte neue Gedanken geweckt, bessere, als das ewige Umschaufeln all des ästhetischen Mistes es leisten konnte, der nun seit bald drei Jahrzehnten immer dieselbe Jugend (die bald goldene Hochzeiten feiert) und die zukünftige Kunst ahnen lassen soll. Statt dessen stellte sich die Republik die Aufgabe, alles aufzukaufen, was der Kaiser nicht gekauft hatte; auf

welche Art man zum Beispiel eine Erweiterung der Tradition der Nationalgalerie suchte. Schön gefunden hat wohl kein Mensch diesen Betrieb; aber es war eben niemand da, der wußte, was man machen sollte. Republik, das ist Freiheit, nicht wahr, und man unterdrückt jetzt eben niemand mehr. Wenn die Leute so malen wollen ... Allah ist groß, und irgendwie wird es schon werden.

Mit vollen Händen gab der Staat das Geld aus, um die Malerei immer tiefer von ästhetischen Klopffechtereien verwirren zu lassen. Leider auch bei der Weiterentwicklung der staatlichen Hochschulen für bildende Kunst, den sogenannten Kunstakademien. Und hat damit die Jugend in die tiefste Verwirrung gestoßen, statt die Aufgabe zu sehen, daß ihr ein guter Halt geschaffen werde.

Unsere Kunstakademien sind von Anfang an falsch zugeschnitten, was man natürlich schon lange wußte und worüber sachverständige Urteile (von Wilhelm Bode z. B.) seit Jahrzehnten vorliegen. Die einstige Tradition der Malerschaft, daß der junge Maler im richtigen Werkstattsbetrieb eines Meisters ausgebildet wurde, konnte durch den Wechsel aller Verhältnisse selbstverständlich nicht aufrecht erhalten werden. Nach dem großen Bruch der kulturellen Entwicklung um die Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert wurden aber die Kunstakademien zunächst dieser Tradition ungefähr angegliedert: die Jugend arbeitete und lebte mit der älteren Generation in deren Ateliers und bei ihren Aufträgen noch mit. Dann aber wurde die weitere Entwicklung der ganz anders begründeten Tradition der Universitäten angeglichen. Auf der Universität sind zunächst viele Wissensgebiete nebeneinander vertreten. Jedes Wissensgebiet hält die Fakultät zusammen, und die Prüfungsbestimmungen lenken verantwortlich das Studium des jungen Gelehrten, der damit auf eine Eingliederung in das spätere praktische Leben vorbereitet wird. Während dieses verantwortlich geleiteten Studiums gibt dann die reiche Besetzung mit Lehrkräften innerhalb der Fakultät die Möglichkeit, jedes Einzelgebiet des Faches bei einem Spezialgelehrten aufs beste kennen zu lernen. Eine Nachahmung einer solchen Organisation ist bei einer Kunstakademie sinnlos. Die zahlreiche Lehrerschaft einer Akademie kann nur aus tüchtigen Malern bestehen, die, eben gerade wenn sie solche sind, alle das gleiche zu lehren haben. Nur, und das ist ein weiterer erschwerender Unterschied, nicht mit der exakten Objektivität, die der Wissenschaft angehört, sondern mit all den subjektiven Unterschieden, die von der Künstlerschaft unzertrennlich sind. Der junge Maler steht also vor der Wahl, sich einem einzelnen Lehrer ganz anzuvertrauen, womit der große übrige Apparat sich für ihn erledigt; oder von den verschiedensten Lehrkräften Gebrauch zu machen, in welchem Falle er dem großen Lehrkörper hilflos gegenüber steht: da jeder dieser Meister ihn nur das gleiche und jeder es anders lehrt. Alle diese unvermeidlichen Widersprüche machen es aber auch unmöglich, daß ihm eine Seele einen Rat geben könnte, wie er aus all den Möglichkeiten sich nun für das Leben und seine Aufgaben recht vorbereiten solle. So ist er der tiefsten Verwirrung preisgegeben.

Diese Verwirrung wird noch gesteigert, wo man (wie in Berlin, Breslau und Karlsruhe) die Kunstakademien mit den Kunstgewerbeschulen vereinigt hat. Im ganzen gibt man den Kunstgewerbeschulen heute den Sinn, daß sie das Handwerk veredeln sollen; man geht auf den Werkstattsbetrieb aus und versucht, immer mehr nur gelernte Handwerker aufzunehmen. Solche Schulung hat mit den Aufgaben einer Ausbildung bildender Künstler zunächst überhaupt nichts zu tun, in diesem Sinne haben beide Lehranstalten nur ein unverbundenes Nebeneinander. Nun aber geht von einem Teil der Kunstgewerbler die besondere Ästhetik aus, bei der Malerei nur die Aufgabe einer Dekoration zu sehen, die in Farbe und Linie vom Kunstgewerbe zu bestimmen wäre. Diese Frage, die überhaupt vor Schüler noch nicht gehört und die mit Recht von vielen als Frage schon einfach abgelehnt wird, vertieft weiter lediglich die Verwirrung der Schülerschaft, ohne daß die Lehrerschaft der Akademie gemeinsam eine verantwortliche Lenkung der Schülerschaft hier zu übernehmen in der Lage wäre. Das alles resultiert aber nur daraus, daß man das Vorbild der Universität so falsch als möglich für die Hochschulen der bildenden Kunst nachgeahmt hat.

Welchen Vorteil hat nun die junge Malerschaft von dem Besuch einer solchen Kunstakademie?

Was ist denn in der Malerei überhaupt lehrbar?

Lehrbar ist in der Malerei wie überall nur das Objektive, das, was sich für beide Teile, Lehrer wie Lernende, auf ein für beide Teile gleiches Objekt bezieht. Alles Subjektive, die „Auffassung“,

die persönliche Wertung des Objekts, die persönliche Verwendung der Mittel, alles, woraus am Ende die Bedeutung des Kunstwerks hervorgeht, — ist nicht lehrbar, ist sogar nur metaphorisch diskutierbar: denn Kunst fängt erst da an, wo alle anderen Verständigungsmittel aufhören.

Objektiv lehrbar ist zunächst der rein technische Prozeß des Malens. Aber daraus ein Fach zu machen ist ein Unsinn. Kein Maler macht heute seine Farben und Malgründe mehr selber; und mit den gekauften umzugehen und die gute Ware von der schlechten zu unterscheiden weiß jeder erfahrene Maler. Ein Maler, der nicht einmal versteht, wie man ein Bild behandeln muß, daß es nicht übermorgen zum Teufel geht, käme als Lehrer nicht erst in Frage. Nicht ganz selten werden Maler als Lehrer der Maltechnik angestellt, weil man den Mann doch irgendwie unterbringen muß.

Objektiv lehrbar ist aber vor allen Dingen das Zeichnen und Malen nach der Natur. Malerei ist, für die Kunstauffassung des Abendlandes, die Darstellung des dreidimensionalen Raumes auf der zweidimensionalen Fläche, die Darstellung des körperhaft Gegebenen auf der Bildtafel. Wie das möglich ist, bleibt, trotz aller rationalen Erklärung von Einzelheiten, das große Geheimnis, ebenso wie das Urphänomen aller Malerschaft, der Trieb, ohne vernünftigen Grund aus unerklärbarer leidenschaftlicher Freude daran, Dinge der körperlichen Wirklichkeit auf der Fläche darzustellen. Die Technik des Zeichnens hat eine große Zahl der Mittel; die Verwendung dieser Mittel ist von dem unverbildeten Trieb immer auf das gleiche gerichtet: auf die getreue Wiedergabe der realen Erscheinungen. Trotzdem ist das Zeichnen nichts weniger als bloße Naturnachahmung; denn es strebt immer danach, durch eine intuitive Verwendung der Mittel seinen Gegenstand neu zu schaffen. Im Zeichnen wird alles dem Schüler vermittelt: die objektive Beherrschung der Außenwelt, die Sicherheit der Hand, die freie Aussprache. Es ist die Grundlage, deren Breite und Festigkeit über alles entscheidet, was darauf gebaut werden kann. Indem sich aber das Zeichnen nach der Natur darauf beschränkt, das dem Lehrer und dem Lernenden gleichmäßig gegenwärtige Stück Natur zu studieren, bleibt immer seine Objektivität so stark, daß eine überzeugende Sachlichkeit des Urteils den Unterricht fruchtbar zu machen vermag. Es gibt keine persönliche Auffassung von der Anatomie des Armes oder der Lichtwirkung auf einer Kugel. Die Subjektivität des Schülers, wenn sie auch schon beim Zeichnen vorhanden ist, darf doch ausgeschaltet werden, um zunächst die Basis des echten Könnens zu schaffen, auf der später das Individuelle sich auszuwirken ein ganzes Leben lang noch Zeit hat. Die alten Meister ließen ihre Zeichnungen durch ihre Schüler direkt kopieren; das Resultat dieser Schulung war nicht schlecht. — Das Malen aber wird durch das Zeichnen nicht nur vorbereitet, sondern dieses wird auch in hohem Maße beim Malen einfach fortgesetzt. Der Pinsel macht zunächst mit der Farbe einen Strich, und der Zeichner weiß, wo der Strich hingehört und was er leistet. Die Aufgabe, Raumgebilde auf der Fläche darzustellen, bleibt unverändert; das Schwanken zwischen allen Möglichkeiten exakter Nachahmung und illusionschaffender Andeutung bleibt wie beim Zeichnen. Vor allem bleibt die objektiv vorhandene Natur, und das Verhältnis des Bildes zu ihr kann intellektual erörtert werden. Bei dem rein handwerksmäßigen Gebrauch des Materials, bei der Nutzung der Farbe im Bilde sind positive Erfahrungen mitteilbar. Der ältere Maler vermag hier den Werdenden mit dem ganzen Rüstzeug der Tradition, mit der Erfahrung von Generationen auszustatten.

Aber mit dem Zeichnen und Malen, wie wir es hier verstehen, ist das in der Malerei Lehrbare erschöpft. Man mag es das Handwerk nennen. Aber in diesem Handwerk liegt die Kunst beschlossen. Ob der junge Maler, der das Handwerk beherrschen gelernt hat, etwas als Künstler zu sagen hat, das hängt von ihm und nur von ihm selber ab; zu lehren ist hier nichts mehr. Die Erziehung zur Freiheit in der Kunst ist, daß jeder die Mittel der Malerei voll beherrscht, um den eigenen Weg auch wirklich gehen zu können. Gerade das freieste Schaffen braucht die sicherste Grundlage die beste Kenntnis des Handwerks.

Und hier sind wir bei dem großen Fehler unserer heutigen Schulen angelangt. Sie legen den Nachdruck auf das Unmögliche: auf die Heranbildung eines neuen Stils, auf die Züchtung einer verstiegen „individuellen“ Malweise, und sie geben den jungen Malern nicht das nötige Können, daß sie überhaupt erst einmal malen können, ehe sie versuchen, eine ganz neue Kunst zu schaffen. Wie

die letzten großen Maler in ihrer Reifezeit sich ausdrückten, ja, wie pathologische Maler die Tradition ihrer Zeit in kranker Übersteigerung verbrauchten, das wird zum Ausgangspunkt genommen, um das Aussehen dieser Bilder mit einer dilettantischen Malerei zu überholen und Bilder zu malen, die eine unverständliche Stellungnahme zu ästhetischen Doktorfragen sind, aber keine Auseinandersetzung mit der Welt.

Hier ist auch die Verlogenheit zu brandmarken, mit welcher die ältere Malergeneration unserer Zeit von der Jugend getrennt wird, als träte diese ältere Generation heute einer Freiheit der Kunst gegenüber, um die sie selbst einmal gekämpft hat. Diese ältere Generation verließ einmal die deutschen Akademien, weil auf ihnen nichts zu lernen war als die Herstellung einer einzigen Art von Bild, des großen Ausstellungsschickens. Den Schein eines solchen Bildes zu erwecken lehrten die Akademien, aber kein Können. Und die junge Generation brauchte das Können, weil sie frei sein wollte, um eine ganz andere Art von Bildern zu malen: da ging sie nach Paris und lernte dort Zeichnen und Malen. Mag hundertmal blinder Fanatismus behaupten, sie hätten in Paris die Franzosen nachahmen gelernt: es ist nicht wahr; die Pariser Maler sind mit den Deutschen nur für die volle Unkenntnis zu verwechseln. Das reine, handwerksmäßige Können mußten sich die Deutschen aus Paris holen. — Was geschieht nun heute in Deutschland? Nicht etwa eine jüngere Generation, sondern eine der eben geschilderten fast gleichaltrige hat sich der Lehrämter bemächtigt und predigt der Jugend nicht Freiheit, sondern eine Variante der alten Unfreiheit. Das alte akademische Schema ist durch ein neues ersetzt, die Abrichtung auf ein bestimmtes Aussehen des Bildes steht wieder im Vordergrunde, und ein wirkliches Können wird weniger gelehrt und von der irregeleiteten Jugend weniger erstrebt als je. Dahinter aber steht der neuerliche Verlust alles Ethos in der Malerei. Die heutigen Alten hatten sich von der Fabrikation im Atelier losgerissen, um im Leben selbst nach dem Bilde zu suchen, um die Kunst wieder tief im Leben zu verankern. Das ist alles wieder verloren. Abseits vom Leben, versponnen in den dümmsten Ästhetizismus der Weltgeschichte, ist eine neue Atelier-Fabrikation wieder im Gange, für die sich die Welt bedankt. — Unsere Zeit hat kein Recht mehr, von einer Freiheit der Kunst zu reden, die etwa gar noch von den Alten „bedroht“ ist. Diese Freiheit gibt es nicht mehr. Mit dem größten Terrorismus wird dafür gesorgt, daß nur noch eine einzige von Grund aus unfreie, schematische Bildart Geltung hat. Man sucht eine Art Din-Format der Malerei, und um es einzuführen, sagt man, das sei die Zukunft. Diese seit einem Vierteljahrhundert geweissagte Zukunft beginnt jetzt damit, daß kein natürlicher Mensch von der Malerei noch etwas wissen will. Zugleich beginnt eine neue Art der Photographie, die alle möglichen Dinge und Menschen des täglichen Lebens prachtvoll auswählt, und die in Büchern und Plakaten zunehmend Verwendung findet. Die Sehnsucht nach Leben, nach Substanz, nach sinnlicher Gegenwart wirkt sich so aus, da Maler nichts Lebendiges mehr malen können.

Und nun zum Schluß.

Preußen erhält neben der Berliner Hochschule noch vier weitere: in Breslau, Düsseldorf, Kassel und Königsberg; vier andere solche Schulen gibt es im übrigen Deutschland: in München, Dresden, Stuttgart und Karlsruhe[1].

Wir wollen uns jetzt ein Bild machen, welche Summen der Staat für diese akademischen Lehranstalten ausgibt.

Die Berliner Staatsschule erhält einen Staatszuschuß von rund 800000 Mark jährlich; es ist darauf zu schließen, daß die neun Akademien Deutschlands zusammen etwa fünf Millionen jährlich bekommen an Staatszuschüssen; dabei ist die Verzinsung der in den Bauten steckenden Kapitalien nicht mitgerechnet, ebenso fehlen die Beiträge für diejenigen Lehrer, die Meisterateliers haben, und die vielfach nötigen Mieten für diese Ateliers, die alle aus einer anderen Stelle finanziert werden. Es ist also gering gerechnet, wenn wir annehmen, daß für die Ausbildung der jungen Malerschaft in Deutschland jährlich fünf Millionen ausgegeben werden.

[1] Die „Staatliche Kunstschule“ in Berlin schaltet bei unseren Betrachtungen restlos aus. Sie hat die besondere Aufgabe, Maler auszubilden, die an höheren Schulen Zeichenunterricht im Sinne einer Einführung in das Verständnis der bildenden Kunst geben sollen. Die fest umrissene Aufgabe bestimmt hier eine verantwortlich geleitete Ausbildung, die mit einer Eingliederung in das praktische Leben endet. Daher trifft hier weder das zu, was wir über die verwirrende Planlosigkeit des akademischen Unterrichts sagten, noch das, was wir nunmehr zu bedenken geben wollen.

Die Berliner Staatsschule hat rund 300 Schüler. Andere werden ebensoviel, einige mögen weniger haben; nehmen wir für die neun Akademien zusammen 2000 Schüler an. Die Ausbildungszeit mag fünf Jahre dauern. Das bedeutet, daß der Staat jährlich etwa 400 junge Leute als bildende Künstler ins Leben entläßt. Das bedeutet: alle zehn Jahre sind es 4000 mehr.

Wir wollen die Frage nicht erst aufwerfen, ob das Leben jemals und ob die Gegenwart im besonderen einen solchen Zuwachs braucht. Man kann uns mit der (uralten) Erfahrung antworten, daß nur eine kleine Zahl Auserwählter ans Ziel zu kommen pflegt; die Natur bringt nicht soviel Talente hervor, daß deren 2000 ständig in der Ausbildung begriffen sein könnten, und die vielen Überzähligen retten sich beizeiten, oder sie vermehren eben unser bedauernswertes Kultur-Proletariat.

Doch wir brauchen keine Schlußfolgerungen weiter. Diese Zahlen besagen alles. Der Staat wendet wesentliche Summen auf, um Institute zu erhalten, deren ursprüngliche Aufgabe in Wahrheit nur die war, den Überfluß der Kunstpflege fürstlicher Höfe zu bekunden, und die aus dieser Tradition nur die eine Eigenschaft behalten haben, daß sie überflüssig sind. Mehr als das: sie sind eine Gefahrenquelle. Sie brauchen Schülerschaft, um ihre Überflüssigkeit zu verkleiden; und ständig wird Jugend verbraucht, die auf ihnen die wichtigsten Lebensjahre verliert, um am Ende hilflos vor der Aufgabe zu stehen, Lebensnotwendigkeiten zu meistern, für die niemand sie vorbereitet hat und vor denen der Staat (der gleiche Staat, der sie bis dahin brauchte) ihnen zuletzt hilft. Dieser heutige Zustand ist unerträglich; seine Ergebnisse sind eine einzige Anklage. Es gibt hier nur eine Hilfe: Schließung sämtlicher Akademien, Zurückhaltung der Staatsmittel für die Notwendigkeiten, die sich aus dem Leben von heute ergeben. Aber trotz aller fraglos vorhandenen Männer von Einsicht und reinstem Wollen: die Verwaltungsmaschine läuft unabstellbar weiter und ist darauf eingerichtet, diesen unsinnigen Zustand zu verewigen.

Was nun?!

Wäre es nicht an der Zeit, daß man einmal versuchte, beispiellos und entschlossen, dieser Maschine in die Räder zu greifen?

JAVANISCHE KRISGRIFFE

SAMMLUNG EDUARD V. D. HEYDT, ASCONA

DIE PRIMITIVEN-SAMMLUNG EDUARD v. d. HEYDT

VON

ECKART v. SYDOW

Die Hauptrolle von Privatsammlungen in unserer museumsreichen Zeit ist in soziologischer Hinsicht doppelter Art: Propaganda für neue, in den öffentlichen Sammlungen noch nicht anerkannte Strömungen und dann die Verbindung von Kunstwerk und Leben, wie sie in Galerien so gut wie unmöglich ist. In unserer allgemach vorurteilslos gewordenen Zeit ist der zweite Punkt von besonderer Wichtigkeit. Wohl sorgt auch in manchen Staatsgalerien die Veranstaltung wechselnder Ausstellungen für eine gewisse Veränderung, aber die Rolle, die sie im gesamten Museumsbetrieb spielen, ist doch klein, gemessen an dem großen Troß von Werken, die höchstens bei Zentenarfeiern ihrer Meister den Platz ändern. Die Aufnahme eines Kunstwerkes in ein Museum bedeutet durchweg seine Distanzierung von der Umgebung, in der es geschaffen worden ist, und von der Welt, in der wir zu leben gewöhnt sind. Darum weht ein Hauch leicht fröstelnder Feierlichkeit durch alle typischen Museumsräume, — er entfärbt nicht nur so manches Kunstwerk, sondern auch uns selbst, die Betrachter. Die Aufgabe der Privatsammlung liegt in der Umkehrung dieses Vorgangs: indem man das Werk in das allgemeine Auf und Ab des gegenwärtigen Lebens einbezieht, hebt man seine Isolierung in weitem Maße auf. Die fortwährenden Veränderungen, die in der Sammlung eines leidenschaftlichen Kenners stattfinden, sorgen für einen ständig sich ändernden Aspekt. Und die manigfach wandelnden Gruppierungen, in denen uns ein und dasselbe Werk bald an dieser, bald an jener Stelle einer umfangreicheren Sammlung entgegentritt, lassen unmittelbarer als sonst das Maß der Kräfte erleben, die einem Kunstwerk von Rang innewohnen.

Diese Aufgabe gewissermaßen experimenteller Art wird für Werke alter und neuer Kunst von einer Reihe von deutschen Privatsammlungen erfüllt. Nur auf einem Gebiet hat man sich im Kreise deutscher Kunstfreunde einer ausgesprochenen Zurückhaltung befleißigt, und dies ist das Gebiet der primitiven Kunst. Das ist eigentlich überraschend. Denn die deutsche Literatur ist reicher, als die eines anderen Volkes, an gründlichen Werken und kürzeren Übersichten über die Kunst der Naturvölker. Dennoch hat sich das unleugbar große Interesse fast ausschließlich auf literarischem Gebiet betätigt. Den entschiedenen Mut zum Ankauf afrikanischer, ozeanischer usw. Arbeiten haben nur wenige deutsche Sammler gehabt. An ihrer Spitze steht Baron Eduard von der Heydt. Das Außergewöhnliche seiner Primitiven-Sammlung wird freilich durch die Örtlichkeit ihrer Aufbewahrung charakterisiert: Zandvoort in Holland und Ascona im Süd-Tessin, — in dieser zum deutschen Kulturkreis peripheren Position mag man das Symbol des Exzeptionellen erkennen.

Gewiß ist auch in dieser Sammlung gelegentlich ein Anhauch von Musealität spürbar, so im Zandvoorter Haus, in dessen Galerie ein Teil der afrikanischen Masken aufgereiht steht. Aber der vernehmliche Wellenschlag der nahen Nordsee sorgt doch für eine Atmosphäre voll Lebendigkeit. Und in Ascona, wo freilich nur eine kleine Anzahl primitiver Werke ihre Heimat gefunden hat, ändert sich unablässig die Kombination der Stücke. Ein so lebendiges Fluktuieren, wie hier, ist nur möglich, wenn die Qualität der Stücke beträchtlich ist. Und in der Tat darf man der Intuition dieses Sammlers dankbar für die große Reihe hervorragender Stücke sein, die sich in seinem Besitz befinden.

Die meisten Zentren der Neger-Kunst, in der Hauptsache natürlich der sogenannte westafrikanische Kreis, haben ihre Repräsentation gefunden. Das Hinterland der Elfenbeinküste ist mit einer Reihe schöner Masken vertreten, wie sie deutsche Museen mit Ausnahme Münchens überhaupt nicht besitzen.

Weniger umfangreich ist Kamerun vertreten. Es mag sein, daß der bäuerische Einschlag, der im Kameruner Grasland nur selten überwunden worden ist, für den Sammler eine Hemmung bedeutete. Immerhin enthält Ascona eine Maske von seltener Grandiosität der Struktur und eine Statuette von ungewöhnlicher Bewegungsdramatik, ein Unikum ihrer Art.

PANGWE. SÜD-KAMERUN

SAMMLUNG EDUARD V. D. HEYDT, ASCONA

Das Grenzgebiet der Pangwe in Süd-Kamerun und im nordwestlichen Französisch-Äquatorial-Afrika hat einige Ahnenfiguren beigesteuert, am schönsten aber kommt seine Art in zwei Hermen zum Ausdruck, von denen wir das einfachere, altertümlichere Stück auf Seite 45 abbilden.

Das belgische und portugiesische Kongo-Gebiet hat den Museen als Fundgrube gedient, deren Unerschöpflichkeit freilich am Versiegen ist. Neben einigen Masken der Bayaka sind es Bapende-Bapindi-Maskenanhänger aus Elfenbein und Holz, die zu den Glanzstücken der Sammlung von der Heydt gehören. Der schöne Deckelbecher, den wir auf Seite 47 abbilden, gehört zur kunstgewerblichen Produktion der Bushongo. Dazu kommen Häuptlings-Sitze, Stäbe usw. aus dem östlichen und mittleren Kongo-Gebiet —, das wichtigste Stück ist ein monumentaler Sitz der Tschiwokwe.

Das südliche wie das nördliche Randgebiet des westafrikanischen Kunstkreises ist nur andeutungsweise vertreten. Wichtiger sind einige Stücke aus dem inneren West-Sudan. Unter ihnen befindet sich ein Hauptwerk dieser Gegend: ein Figurenpaar der Habe, dessen kubistisch akzentuierte Formprägung von ungewöhnlicher Kraft ist.

Dies sind die interessantesten Hauptwerke des afrikanischen Teiles der von der Heydt-Sammlung, umrahmt von mannigfachen Arbeiten, über die der beschreibende Katalog, der in Vorbereitung ist, einen erschöpfenden Bericht geben wird.

Neben den afrikanischen Arbeiten tritt die Südsee quantitativ zurück. Doch kommt die dekorative Größe ihrer malerischen Artung in Figuren und Masken aus Deutsch-Neu-Guinea, Zeremonialrudern von den Salomonen, exquisiten alten Schnitzereien der Marquesas-Inseln ungetrübt zum Ausdruck. Ein Unikum von den Neuen Hebriden stellt eine große Zeremonialkeule dar, die einen menschlichen Kopf von hohem Aufbau übersteigen läßt, der von einer Vogelfigur bekrönt wird.

Das indonesische Inselreich ist nicht umfänglich repräsentiert. Dennoch findet sich auch hier eine Kollektion von elfenbeinernen Kris-Griffen, die gewissermaßen das Gegenstück zu der Reihe afrikanischer Maskenanhänger darstellt, von denen früher die Rede war. Sie zeigen die Variationsmöglichkeit des gleichen, an sich einfachen Grundmotivs: eine hockende Dämonenfigur mit stark vorgeneigtem Kopf. Auf der Grundlage seiner allgemein obwaltenden dekorativen Gestaltung haben wir hier mannigfache Ausprägungen, unter denen die kubistische Variante am monumentalsten wirkt. Aber daneben steht eine extrem entgegengesetzte Abwandlung, die den Kris-Griff zu einem frisch belaubten Baumstamm formt: die Dämonenfigur hat eine daphnehafte Verwandlung vollzogen. Unendlich reizvoll ist bei all diesen Griffen das Material in seiner Patinierung durch langen Gebrauch.

Die präkolumbische Welt Alt-Amerikas figuriert vorläufig nur andeutungsweise in der Sammlung von der Heydt. Das Hauptwerk ist die altmexikanische Granitskulptur einer Schlange.

Werfen wir abschließend einen Blick auf die Primitiven-Sammlung Eduard von der Heydt, so ergibt sich, daß hier ein kleines Privatmuseum der naturvölkischen Kunst vor uns erstanden ist. Eine schmerzlich empfundene Lücke in unserem offiziellen Museumsbetrieb ist durch Privatinitiative in dankenswerter Weise ausgefüllt. Es liegt nahe, sich einmal im Anschluß an solche vorbildliche Leistung mit der grundsätzlichen Frage nach der Ausgestaltung eines umfassenderen Museums dieser Art zu beschäftigen, — das aber bleibt speziellen Erörterungen vorbehalten.

BÜCHSE. BUSHONGO (BELGISCHES KONGOGEBIET)

SAMMLUNG EDUARD V. D. HEYDT, KÖLN, KUNSTGEWERBEMUSEUM

PER KROHG, WANDBILD FÜR DAS CAFÉ GRAND IN OSLO

PER KROHGS WANDBILDER DER SEEMANNSSCHULE IN EKEBERG BEI OSLO

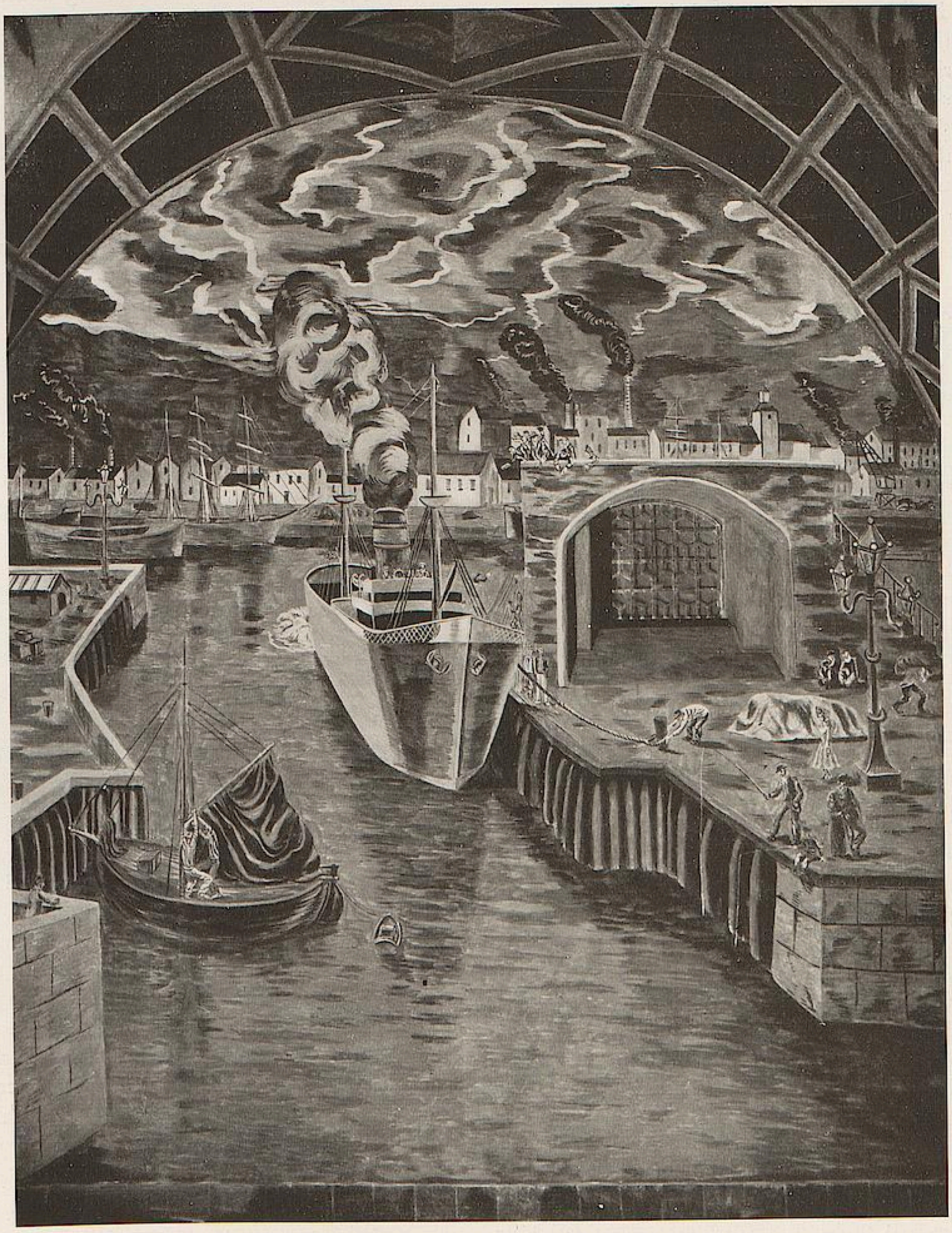
VON

CARL GEORG HEISE

Christian Krohg, Pers Vater, war Norwegens großer Naturalist, Schriftsteller und Maler, eine bedeutende Figur der Ibsen-Zeit. Riefe man die besten außerfranzösischen Gemälde des Impressionismus zusammen, so würden Christian Krohgs Bilder durch ihre malerische Qualität die Welt in Erstaunen setzen. Neben dem vortrefflichen Handwerk spürt man den Repräsentanten der revolutionären Geistigkeit seines Landes. Per, der Sohn, galt in seinen jungen Jahren als begabt aber leichtfertig. Heute noch hat er in seinem Lande einen schweren Stand, da nur wenige ihm glauben, daß seine oft burlesken Erfindungen, noch dazu im Sinne des Bürgers nachlässig hingestrichen, mehr wollen als épater le bourgeois. In Wahrheit ist auch er längst auf dem Wege, Repräsentant einer besonderen europäischen Geistigkeit zu werden, weit hinaus über die national-norwegische Bedeutung, die ihm wohlwollend zugemessen wird.

Zuerst wurde ich 1923 auf der Jubiläums-Ausstellung in Gotenburg auf ihn aufmerksam durch sein Bild „Des Fischers Tochter“ (heute im Museum ebendort) — kein Genrebild, wie der Titel vermuten lassen könnte, sondern der Versuch zur Gestaltung eines Mythos. Zwischen theaterhaft leicht gebauten Bergkulissen rudert die Fischerin in geheimnisvollem Licht wie ein Urweltwesen. Auffallend ist, wie das alles ohne Pathos erzählt ist, nicht frivol, wie manche Kritiker gemeint haben, aber wie aus einer anderen Welt, der Kunst-Welt der romantischen Ironie. Will man sehen, was seither, vor allem wohl durch langjährigen Aufenthalt in Paris, rein handwerklich gewonnen wurde, so nehme man zum Vergleich die Komposition mit zwei Kindern bei den Schularbeiten, die als Leihgabe eines Kunstfreundes im Züricher Kunsthaus hängt — an ganz neutraler Stelle also, wo jede Voreingenommenheit, wie sie des Künstlers Ruf in seiner Heimat erwecken könnte, gänzlich fortfällt —, und man wird anerkennen müssen, daß dies Bild mit seiner überlegenen Sicherheit der Anordnung, der geschmeidigen, leicht barocken Pinselführung, die jede Nuance des Ausdrucks spielend und sehr persönlich bewältigt, dem eigentümlich faszinierenden, gedämpften farbigen Gesamtklang, den Künstler in die vorderste Reihe zeitgenössischer Malkunst einrücken läßt.

Aber nicht von Per Krohgs Staffeleibildern soll hier die Rede sein. Der Künstler wäre nicht was er ist, gäbe es nicht seine Wand-Dekorationen; hier erst ist er Meister. Höchst reizvoll müßte es sein, die Entwicklung von den verwegenen An-



PER KROHG, WANDBILD FÜR DIE SEEMANNSSCHULE BEI OSLO

fängen über die Aufsehen erregenden Skizzen für die Börse in Bergen, die entrüstet zurückgewiesen wurden (in der Verborgenheit eines kleineren Sitzungssaales aber heute noch ihre strahlende Überlegenheit erweisen über den modernen Allerwelts-Stil der ausgeführten Wandbilder Axel Revolds), zu verfolgen bis zum Fresko der Hersleb-Schule von 1927, den noch der letzten Vollendung harrenden Dekorationen für das Café Grand in Oslo und den neuesten Werken, die in diesem Sommer in Arbeit sind: ein zwölf Meter langes Wandbild für ein Elektrizitätswerk und der Plafond eines Kunstausstellungs-Gebäudes. Hier kann indessen nur an einem Beispiel zu zeigen versucht werden — an den 1924 fertiggestellten Fresken der Seemannsschule —, wo das grundsätzlich Bedeutsame am Werk und an der Kunstanschauung dieses Meister-Dekorateurs zu suchen ist.

Überzeugend hat kürzlich Walter Riezler dargelegt[1], wie wenig die rein formale Annäherung unserer neueren Malerei an den Freskostil bereits das Gelingen echter Monumentalkunst gewährleisten kann, wie groß der Widerspruch ist zwischen der schon seit Jahrzehnten von fast allen Malern geäußerten Sehnsucht nach der Wand und den relativ geringen Leistungen trotz immer häufigerer Raum-Gewährung. „Da müssen erst ‚Gegenstände' kommen, und zwar solche Gegenstände, die ihre Symbolkraft aus dem Boden gegenwärtigsten Lebens ziehen, — wie es vielleicht in Rußland der Fall ist." Das klingt sehr einleuchtend. Aber vielleicht ist es doch gut, sich darauf zu besinnen, daß bei aller Gegenstands-Bedürftigkeit nicht das Leben, sondern die Kunst den Ausschlag geben wird für eine vollendete Leistung. Ganz gewiß ist ohne die Eroberung passender Inhalte, ohne erhöhten Bedeutungsgehalt kein echtes Fresko denkbar — ich kenne einen modernen Museumskorridor, der wie ein Caféhaus dekoriert ist, sehr geschmackvoll übrigens, aber das ist das Ende der Wandmalerei —, doch ist jeder Inhalt, auch der an sich triviale, aus der Örtlichkeit schlicht sich ergebende, als Vorwurf für ein monumentales Kunstwerk ausreichend, wenn nur der Geist, mit dem es künstlerisch durchdrungen wird, phrasenlos aufrichtig ist, nicht nur aufs Artistische sich beschränkt, sondern den Gegenstand durchleuchtet. Dann ist auch im alten „untergehenden" Europa echtbürtige Wandmalerei möglich, wenn sie auch sehr anders aussehen mag als unsere schulmäßig arbeitende Erwartung sie prophezeit hatte.

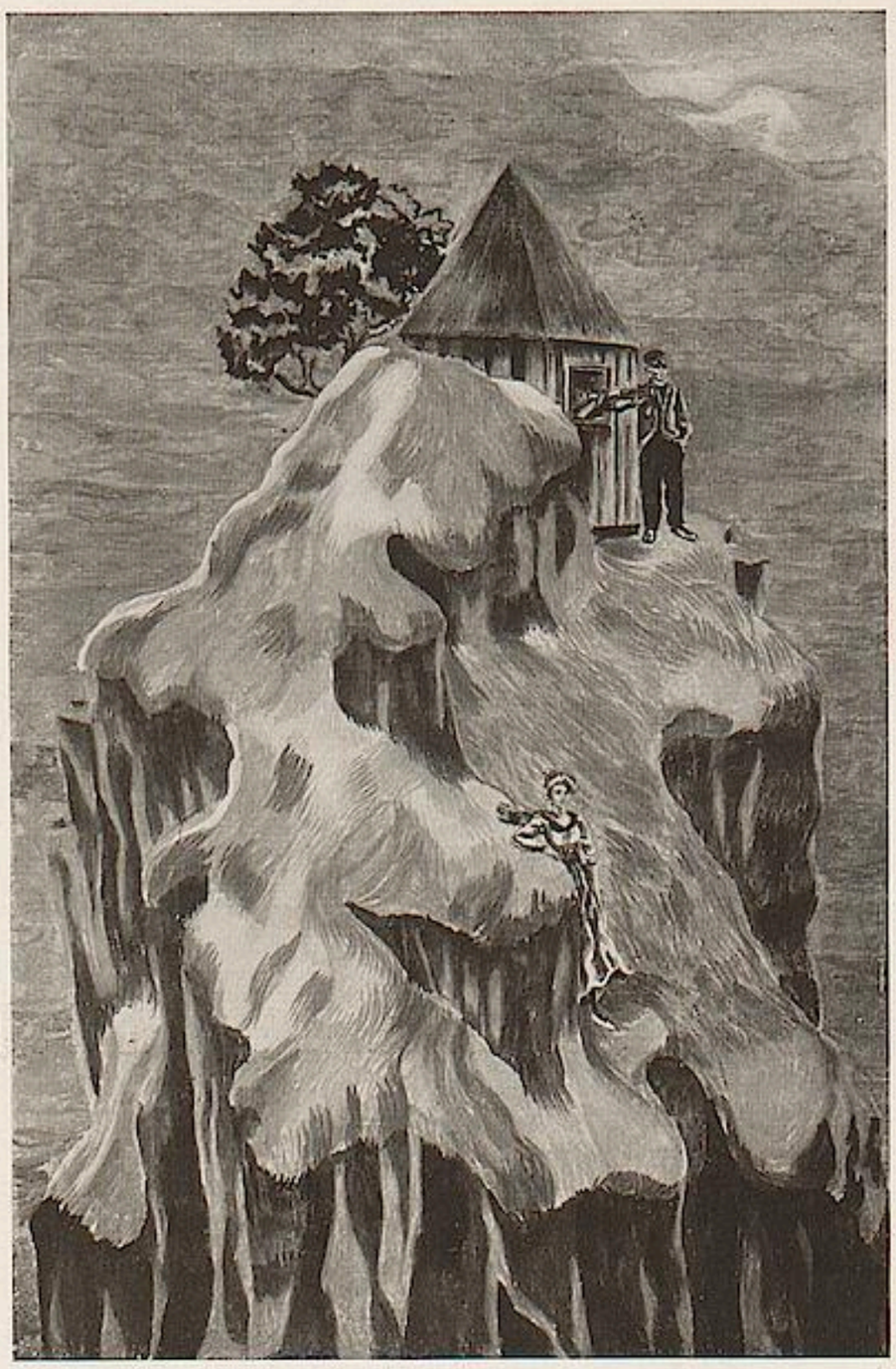
In Norwegen haben Edvard Munchs Wandbilder für die Aula der Universität (1910—15) der aufs Monumentale gerichteten Malerei starke neue Impulse gegeben, obgleich zugegeben werden muß (auch der Künstler selbst tut es bereitwillig), daß Munchs gerade hier vergleichsweise lockere, dem Impressionismus stärker als etwa in seinen Bildern des Lebensfrieses verpflichtete Malerei einen voll befriedigenden neuen Flächenstil nicht gefunden hat. Seither sind es vor allem Axel Revold, Alf Rolfsen und Per Krohg gewesen, die neue Versuche auf dem Gebiet der Wanddekoration unternommen haben, begünstigt durch eine für das kleine Land erstaunlich große Anzahl von Aufträgen. Revold und Rolfsen sind sowohl in der Wahl der Motive (Historie, Geschichte des Handwerks usw.) als durch Ernst und Strenge eines stärker zeichnerisch orientierten Stils in ihren Lösungen konventioneller, Krohgs Wandbilder für die Seemannsschule wirken dagegen verblüffend kühn, in der Interpretation des Themas frei, fast zügellos, in der Ausführung unbekümmert malerisch, wie improvisiert. Sein selbstgewähltes Thema ist nichts als eine Paraphrase des Seemannslebens, Glück und Leid, Gutwetterfahrt, Schiffbruch, Heimkehr in die kleine Küstenstadt, Bilder der großen Welt in Nord und Süd: Polareis und Venedig und über allem an den Gewölben die himmlischen Mächte, Personifikationen des Tierkreises in übernatürlicher Größe. Das Ungewöhnliche liegt in der Auffassung und im Vortragsstil. Für den Ort wäre jedes Thema außerhalb des Seemannslebens verfehlt gewesen — verfehlt aber in noch höherem Maße, weil den natürlichen Spott der Eleven herausfordernd, jede würdevolle Glorifikation des zu erlernenden Berufes. Mut zur Banalität des Vorwurfs und Mut zu einer Interpretation, die durch ihre himmelblaue Romantik alle Verlockung zum Seemannshandwerk lebendig erhält, deren liebenswürdig-volkstümliche Ironie indessen alles peinliche Pathos ausschließt, konnte allein die anders undurchführbare Aufgabe retten. Nachdem durch sichersten Instinkt die geistige Ebene erschlossen war, auf der die Vorgänge sich überzeugend abspielen lassen, wurde die Freiheit des Fabulierens kräftig genutzt und mit einer leicht

[1] In der „Form", Jahrgang 6, S. 275 ff. („Bild und Bau").

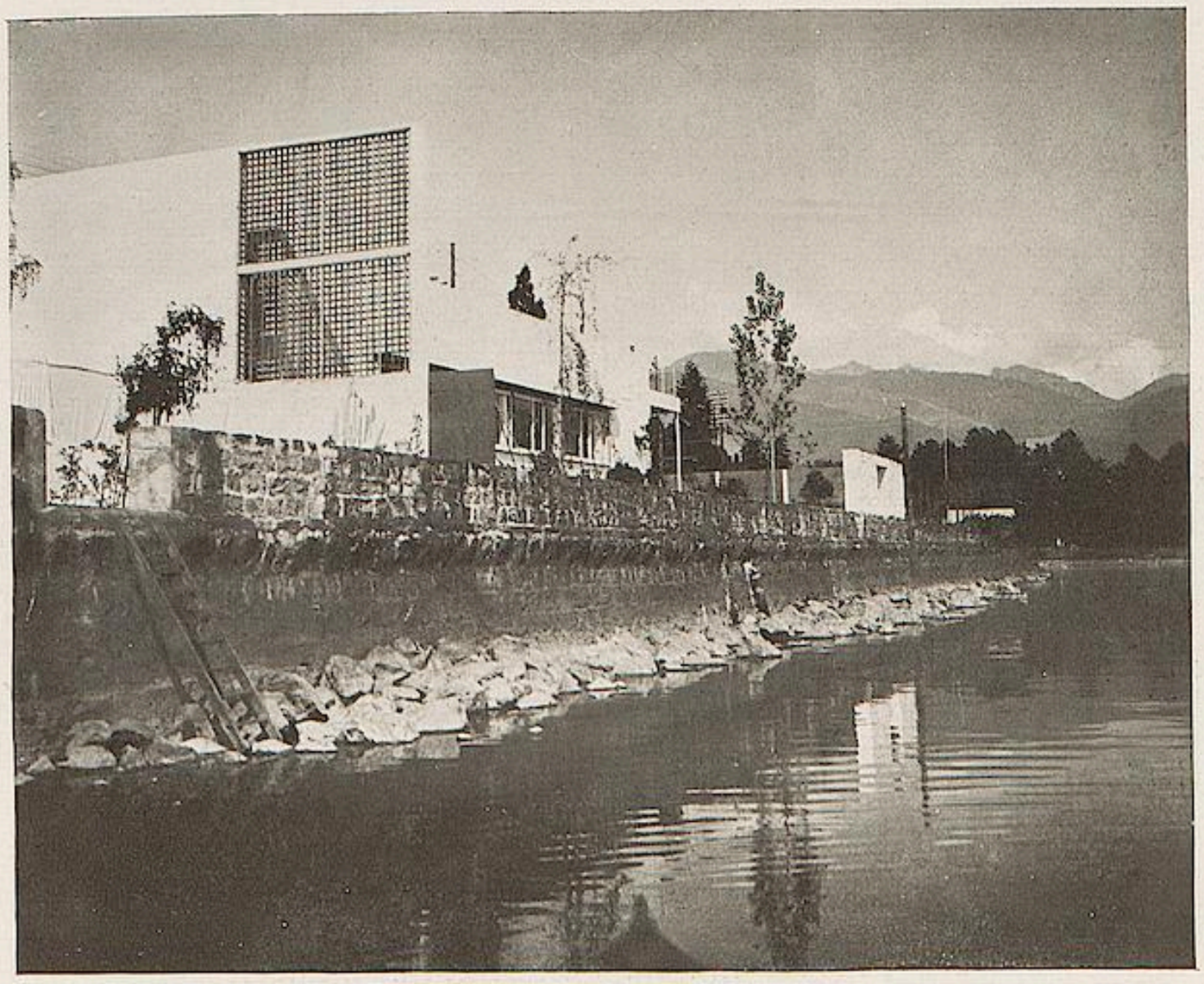
PER KROHG, WANDBILD FÜR DIE SEEMANNSSCHULE BEI OSLO

das Komödiantische streifenden Inszenierung Bild um Bild, unbekümmert um die wenig günstigen architektonischen Bedingungen, den Räumen eingefügt. In den leider zum Teil schlecht beleuchteten Vestibülen sind Wände und Gewölbe durchgehend bemalt, das beherrschende Blau von Wasser und Himmel und ein viel verwendetes rötliches Braun verwandeln das Ganze in eine unheimliche Grotte, in der das Auge nur langsam, doch dann herzlich erheitert die Fülle der schalkhaften Erzählungen entdeckt. Der Freiheit der Erfindung entspricht die Freiheit der breit und locker hingestrichenen malerischen Vergegenwärtigung.

Die bisher schlagendste Lösung für eine der schwierigsten Aufgaben der Wandmalerei hat Per Krohg für das Café Grand in Oslo gefunden, das berühmte alte Literaten-Lokal vom Ende des vorigen Jahrhunderts. Stuck und Plüsch und falschen Prunk zugunsten moderner Ausmalung zu opfern, wem entlockte das nicht ein Bedauern um die unvermeidliche Einbuße an Gemütlichkeit! Aus snobistischer Sentimentalität auf jede Erneuerung der verstaubten Pracht verzichten oder sie gar stilecht wiederherstellen, wer wollte solches Sakrileg am Geist unserer Zeit gutheißen! Krohg findet die überzeugende Lösung, die auf dem Boden romantischer Ironie beiden Empfindungen Rechnung trägt: der Stuck wird abgeschlagen, der Plüsch entfernt, aber auf den Wandflächen erstehen sie neu, dazu die künstlerischen Tagesgrößen jener Zeit, die im „Grand“ verkehrten, in ausgezeichneten Porträts (abseits schmollend im Türbogen Ibsen, Vater Christian Krohg mit weißem Rauschebart in Bildmitte), — mit ihrem Charme, doch mit dem Stich ins Lächerliche, wie wir das alles heute sehen, geadelt durch eine an besten Vorbildern geschulte malerische Technik. Es gibt Stellen, wo die Makart-Pracht des Gegenstandes mit dem Esprit Tiepolo-scher Dekorationen vorgeführt wird. Das Entscheidende aber ist der Mut zur Lebensstimmung der Gegenwart. Le temps ne respecte rien qui est fait sans lui.



PER KROHG, WANDBILD FÜR DIE SEEMANNSSCHULE BEI OSLO



LE CORBUSIER, KLEINES HAUS AM GENFER SEE. 1925

VON DER SEESEITE

LE CORBUSIER

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Als Corbusier seine revolutionäre Formel prägte: „Das Haus ist eine Wohnmaschine“, unterlag er der Suggestion der modernen Technik — nicht ihrem bildenden Prinzip, sondern der ästhetischen Werbekraft und den artistischen Reizen der von ihr geschaffenen neuen Formenwelt. Corbusier ist Künstler, und als solcher war er für den sinnlichen Eindruck ihres schöpferischen Wirkens besonders empfänglich. Aber Corbusier ist auch ein logischer Kopf, ein rationaler Denker und überdies ein ausgezeichneter und geistreicher Schriftsteller, der vorzüglich zu formulieren versteht. Auch darin erweist er sich durchaus als Franzose, daß er alles auf die schärfsten Folgerungen zu bringen sucht. „Dank der Maschine“, sagt er, „hat sich unsere Umwelt ungeheuer verändert in ihrem Aussehen wie in ihrer Nutzbarmachung. Wir haben eine neue Optik und ein neues soziales Leben — aber unser Haus haben wir diesem Wandel noch nicht

Anmerkung der Redaktion: Die Abbildungen dieses Aufsatzes sind entnommen dem 1930 im Verlag Dr. H. Girsberger & Co., Zürich, erschienenen Buch „Le Corbusier und Pierre Jeannert“, ihr gesamtes Werk von 1910—1929, herausgegeben und übersetzt von O. Stonorov und W. Boesiger, Einleitung und erläuternde Texte von Le Corbusier im Zusammenhang mit den Herausgebern. Das ausgezeichnete Buch mit seinen 600 Abbildungen fertiger Bauten, Grundrisse, Skizzen und Konstruktiondetails, die begleitet werden von einem sehr lebendigen Text, gibt eine vorzügliche Anschauung von Le Corbusier und von seiner modernen Gedankenwelt. Es ist ein programmatisches Buch; aber das eben erweist seine Berechtigung. Jeder Leser mag selbst sehen, wie weit er sich überzeugen lassen mag. Zuerst muß er das hier klug ausgebreitete Material aber einmal kennen.

angepaßt.“ Sein Lebenswerk ist der Aufgabe gewidmet, für diese Anpassung der Kunst an die veränderte Umwelt zu wirken.

Corbusiers Formel ist von treffsicherer Schlagkraft. Man kann einen komplexen Zustand begrifflich kaum knapper zusammenfassen und präziser ausdeuten. Der Wandel unserer Umwelt ist in dieser knappen Formel in seinen Ursachen so gut wie in seinen Wirkungen umschrieben. Sie kennzeichnet den Wandel der Wirtschaftsform, die dadurch bedingten Strukturveränderungen des sozialen Gefüges, sie deutet auf den Wandel des Wohnanspruchs und erhellt zugleich den Gestaltwandel des baulichen Organismus: die Strukturveränderungen des Gefüges, den Wandel der Arbeitsweise, den Übergang zu industriellen und maschinellen Techniken, die Herrschaft des Standards und der standardisierten Bauelemente. Mit der Schlagkraft ihrer Präzisierung hat Corbusiers Formel eine nachhaltige Wirkung geübt und mit ihrer Aggresivität nicht wenig zur Bewußtseinserhellung und zur Auflockerung des modernen Baugeistes beigetragen. Sie hat ebenso auch zu groben Mißdeutungen Anlaß gegeben. Das mag mit ein Grund dafür sein, daß Corbusier sie später widerrufen hat. Er korrigiert sich selbst und kritisiert zugleich seine Nachahmer, wenn er es als ein eitles Beginnen bezeichnet, „ein System zu formulieren, das das Herz zu überwinden versucht, das sein Gleichgewicht nicht an der menschlichen Seele mißt“. „Wo beginnt die Architektur?“ fragt er, und seine Antwort lautet: „Sie beginnt dort, wo die Maschine aufhört.“ Corbusier ist Künstler, und darum ist er selbst der geistreichen, aber kunstfeindlichen Formel, die er in die Welt gesetzt hat, niemals gefolgt. Er hat sie mit seinen architektonischen Schöpfungen von Werk zu Werk widerlegt. Keines der Häuser, das er gebaut hat, ist als reine Form des Gebrauchs zu werten, weder im Gestaltbegriff der Maschine, noch in der objektiven Erfüllung des Wohnzwecks; aber jedes dieser Häuser ist ein höchst persönliches, sehr phantasievolles und von stärkstem Ausdrucksgehalt erfülltes Kunstwerk.

*

Der Architekt Corbusier ist die Verwandlung des Malers Jeanneret. Auch in dieser Gestalt bewahrt er seine glühende Verehrung für die moderne Malerei, von der er behauptet, daß sie heute allen anderen Künsten vorausgeschritten sei, weil sie zuerst, und zwar mit dem Kubismus, den völligen Kontakt mit ihrer Umwelt erreicht habe. Und er folgt dem kubistischen Programm, wenn er als Architekt den Stil in der Baukunst sucht. In der ersten Nummer des „Esprit nouveau“, der führenden Zeitschrift des französischen Kubismus, beginnt er jene Folge von Aufsätzen, die später zusammengefaßt unter dem Titel „Vers une Architecture“ als Buch erschienen sind. Er eröffnet seine kritischen Untersuchungen mit einem Angriff auf das Stilproblem der Baukunst und spricht im Sinne der kubistischen Lehre zuerst von den Urelementen, in die sich jede plastische Form zerlegen läßt. Wir finden eine Tafel mit den Abbildungen der einfachsten geometrischen Figuren und Körper, in denen jene Urelemente vorgestellt werden. Und wir lesen dazu die Erklärung, daß die „Baukunst auch in ihrem Bereich wieder zum Ausgangspunkt zurückkehren und sich jener Elemente bedienen muß, die befähigt sind, auf unsere Sinne zu wirken und die Wünsche unserer Augen zu erfüllen... Diese Elemente sind Elemente bildenden Gestaltens, Formelemente, die unser Auge in Klarheit sieht, die unser Geist mißt. Diese Formen, primär oder verfeinert, voll Zartheit oder voll brutaler Kraft (Kugel, Würfel, Zylinder, Wagerechte, Senkrechte, Schräge usw.) wirken physiologisch auf unsere Sinne und ziehen sie in ihre Bewegung mit hinein“.

Von der Stilidee geht die Kunst Corbusiers aus. Und diese Idee beruft sich zu ihrer Rechtfertigung und Begründung auf den neuen Geist, auf den Geist der Konstruktion und Synthese, wie er in den Werken der Ingenieure und in der allgemeinen Produktion dieser Zeit lebendig ist. Die motorischen Kräfte der Zeit sind es, die ihren Stil bestimmen. Corbusier sieht sie in der Technik, und ihm blieb es vorbehalten, die Stilidee des Kubismus in der Maschine zu entdecken. Der Technik entnimmt er die Elemente seines Stils. Die standardisierten Bauelemente der modernen Konstruktion macht er zu Urelementen seiner plastischen Form. Und die künstlerische Freiheit, die ihm der konstruktive Fortschritt gewährt, benutzt er zur Realisierung seiner kubistischen Architekturvisionen.

*

Man hat von den Bauten Corbusiers gesagt, sie seien lyrische Gedichte aus Glas und Eisen. Seine Häuser scheinen jeder Erdenschwere enthoben. Luftkuben durchdringen ihr allseitig aufgelockertes

LE CORBUSIER, VILLA IN GARCHES. 1927. GARTENSEITE

Volumen, große Glasflächen steigern die Transparenz und lassen die Masse fast körperlos erscheinen. Gelegentlich wird das Haus auf Pfeilern gestelzt, so daß es, über seinem Grund erhoben, frei in der Luft steht und unter ihm, in einem terrassenartigen Erdgeschoß, der Garten sich fortsetzt. Im Inneren wird die Freiheit des Grundrisses genützt, um ein lockeres Gefüge von Räumen zu schaffen, genauer von Raumbeziehungen und Raumdurchdringungen; denn die starre Begrenzung der Räume ist aufgehoben und selbst die Stockwerkbegrenzung, der Unterschied der Etagen, wird geflissentlich negiert. Ein umfänglicher Apparat von Galerien und Brücken, von Treppen und Rampen wird aufgeboten, um die Verbindung dieser lockeren Raumelemente zu bewerkstelligen. Leichte Betonwände, gerade oder in geschwungenen Kurven geführt, wie es die Raumgliederung fordert, teilen paraventartig die Räume, ohne sie fest zu begrenzen. Die Wand wird zum Möbel, und das Möbel, soweit es als integrierender Bestandteil des Raumes gilt, wird mit dem Hause fest verbunden. Mit dem Hause zugleich werden Schränke, Regale und andere Einrichtungsstücke in Eisenbeton hergestellt. Möbel in Beton zu formen, liegt zwar, wie Corbusier zugibt, nicht in den Notwendigkeiten der Zeit und widerspricht überdies der organischen Natur des Materials. Aber mit der Einheit des Materials wird zumindest die Einheit des Stils gewahrt. Auch in anderen Einzelheiten mag der Wohnwert gelegentlich fragwürdig erscheinen, der künstlerische Wert der Form steht außer Frage. Mit leichter Hand werden die riskantesten Dinge gewagt und mit einer künstlerischen Sicherheit geformt, die auch da überredet, wo sie nicht überzeugt. Die gewagteste Probe seiner Gestaltungskünste, die alle Seiten seines unbeschwerten Talents und die besondere Richtung seiner bildnerischen Phantasie vielleicht am besten veranschaulicht, hat er in der Villa de Monzie in dem Vorort Garches bei Paris gegeben, die aber mit ihren Extravaganzen in der Problematik des entfesselten Theaters stecken bleibt. Als eine der reinsten und reifsten seiner Schöpfungen darf das kleine bescheidene Haus gelten, das er für seine Mutter am Ufer des Genfer Sees errichtet hat und das für seinen Stimmungsgehalt nicht wenig auch von seiner grandiosen Umgebung profitiert.

Es ist die romantische Idee der Atelierwohnung, die in diesen Häusern verallgemeinert und in einer neuen weltmännisch verfeinerten Form demonstriert wird. Diese Wohnform entspricht durchaus den Bedürfnissen des Keyserlingschen „Chauffeurtypus“, jenes kosmopolitischen und höchst beweglichen Großstadtmenschen, der die Gleichförmigkeit seiner Arbeit durch den vermehrten Wechsel seiner Umgebung auszugleichen sucht und die gesteigerte Freizügigkeit als einen neu gewonnenen Lebenswert betrachtet. Die Lebensgewohnheiten des modernen Menschen, der dauernd zwischen Wohnung und Büro, zwischen Weekend und Klub, Hotel und Sanatorium unterwegs ist und sozusagen ständig aus dem Koffer lebt, haben in den Wohnbegriffen ihren Niederschlag gefunden. Der Stimmungsgehalt dieses unbeschwerten und nie und nirgends sich bindenden Daseins wird auch in der Wohnung gesucht. Und diesem spezifisch modernen Bedürfnis hat Corbusier mit dem von ihm geschaffenen Typus des Atelierhauses entsprochen. Seine Häuser sind geistreiche Apercus zu diesem Individualfall neuzeitlichen Wohnens. Mit bezwingendem Charme und mit spielerischer Grazie hat er dieses Thema, namentlich auch in seinen improvisierenden Federzeichnungen, in immer neuen Variationen abgewandelt. Was Adolf Loos in seiner künstlerischen Phantasie voraussah und dreißig Jahre früher von seinem Wiener Kaffeehaustisch prophetisch verkündete, was er selbst aber praktisch über erste Andeutungen nicht hinausgebracht hat, das hat Corbusier mit der leichten Beweglichkeit und zähen Energie seines Talents verwirklicht. Sein Modernismus besteht darin, daß er die neuen Wohnbegriffe, die der bohemisierten Lebenshaltung einer bestimmten großstädtischen Gesellschaftsschicht entsprechen, erstmalig in einer künstlerisch kultivierten Form verkörpert hat. Und darauf ist auch der lärmende Ruhm gegründet, der sich um ihn verbreitet.

Nicht aber auf seinen Beitrag zu den Strukturproblemen des modernen Bauens. Perret, obzwar er in seiner Formengebung am akademischen Detail noch festhält, ist in der Auswertung der modernen Betonkonstruktionen viel konsequenter, und Freyssinet, der kühnste unter den modernen Bauingenieuren Frankreichs, ist in der funktionellen Ausdeutung dieser Konstruktionen auch zu neuen Formen gelangt. Corbusier aber sieht die Konstruktion überhaupt nicht als Strukturproblem, sondern nur vom Standpunkt seiner Stilidee. Im Rahmen dieser Stilidee

hat er die moderne Konstruktion ästhetisiert, und als Künstler demonstriert er ihre vielfältigen Möglichkeiten mit der eleganten Geste eines gewandten Spielers. Wo die Stilidee herrscht, geht Form vor Funktion. Es ist bezeichnend für die Haltung Corbusiers zum Strukturproblem, daß er in seinen „Trois Rappels à Messieurs les Architectes“ an erster Stelle den Baukörper behandelt, die plastische Form, daß er danach von der Oberfläche spricht, für die er eine geometrische Gliederung fordert, und daß er zuletzt erst des Grundrisses gedenkt, obwohl er ihn den Erzeuger nennt. Auch daraus erhellt, daß der Kubismus in der Architektur eine Fortsetzung klassizierender Tendenzen bedeutet. Corbusier denkt die Form von außen nach innen. Er schwärmt für die Ordnungslinie, er benutzt dieses altbewährte kompositorische Hilfsmittel, um seinen plastischen Kompositionen die Gesetzmäßigkeit der durchgehenden Proportionen zu sichern. Und er findet sich durchaus bereit, der Fassade zuliebe am Grundriß Zugeständnisse zu machen, die auf Kosten der Wohnfunktion gehen. Man sieht, in seiner Kunstanschauung steht Corbusier bei allem Radikalismus demjenigen seiner Gegner am nächsten, den er am heftigsten bekämpft, dem Akademismus.

Der Radikalismus Corbusiers hat mit der überlieferten Doktrin des Akademismus zwar gründlich aufgeräumt, aber nur um an ihre Stelle ein anderes, nicht minder abstraktes Formprinzip zu setzen, die Doktrin des Kubismus. Der französische Radikalismus, sagt Curtius gelegentlich, ist eine Mischung aus Affekt und Logik und drängt mit starrer Einseitigkeit zur Doktrin, zum Programm, zum System. Nichts aber wäre bei der gegenwärtigen Konstellation der Baukunst gefährlicher, als wenn die jugendliche Bewegung, die von ganz anderen als kubistischen Ideen getragen eine neue Entfaltung der organischen Form verheißt, vorzeitig in ein System hineingezwängt würde, noch ehe diese Ideen ausgereift sind. Warnend sprechen die Lehren der Geschichte. Schon einmal hat der französische Radikalismus mit seinem Drang zur Systematik die hoffnungsvollen Ansätze eines organischen Stils erstickt. An dem radikalen Geist der Gotik ging der romanische Stil zugrunde. Sie sog die schöpferischen Gedanken, die ihn trugen, auf und faßte sie in letzter Konsequenz zu einem System zusammen. Sie überzeugte durch die werbende Kraft ihres logischen Formalismus und durch die fortreißende Wirkung ihres rationalen Konstruktionssystem. Und sie siegte durch den radikalen Geist, mit dem ihr die Vereinheitlichung des Systems in einer klassischen Regel gelang.

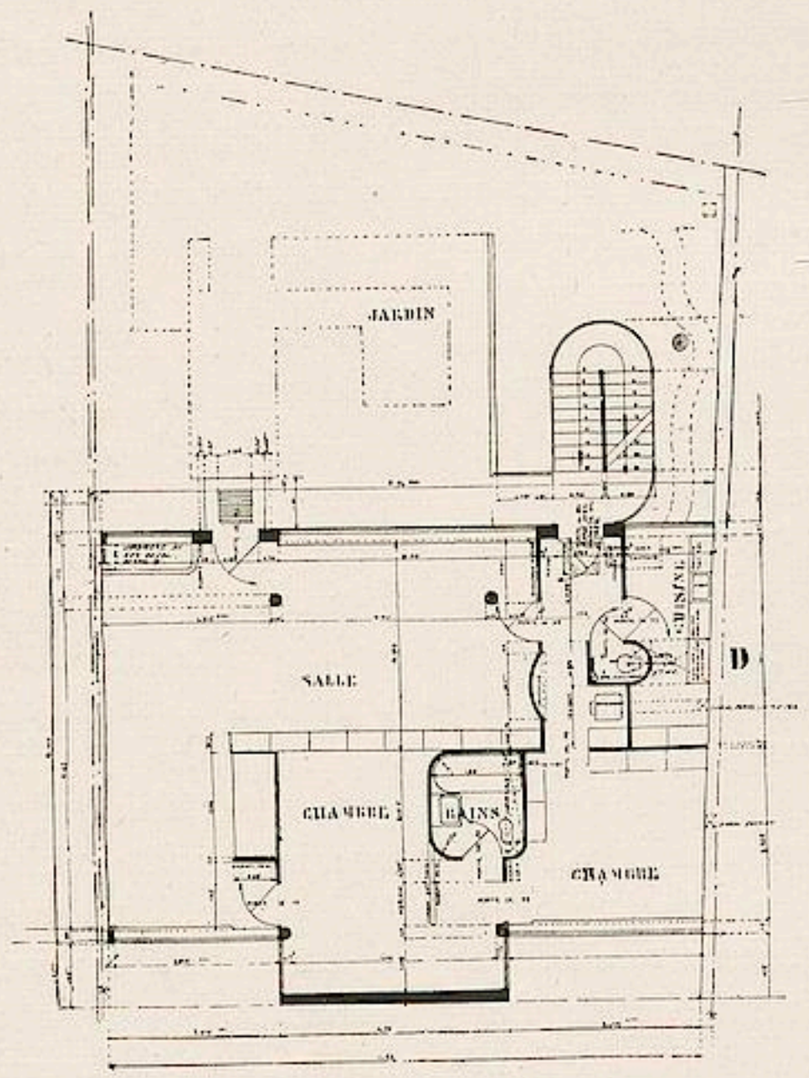
Auch Corbusier hat sein System auf die Einheit der klassischen Regel gebracht, und er feiert den Geist der Geometrie als den Geist der Konstruktion und Synthese, als den Geist der Ordnung schlechthin. In der Beherrschung ihrer Regel bewährt er seine künstlerische Meisterschaft, und in der Klarheit und Reinheit der Form, in dem Gefühl für Einfachheit, für Maß und Proportion bewundern wir den klassischen Geist seiner Kunst. Sie verschafft uns „die erhabenen Befriedigungen der Mathematik“, aber wir zweifeln, daß das Gesetz ihrer Ordnung in der geistigen Struktur der Zeit wurzelt. So sehr uns Corbusier als Künstler überzeugt, so wenig wird er uns glauben machen, daß es der Geist der Geometrie ist, der die Werke der Ingenieure, der die Maschine, das Flugzeug und das Auto geschaffen hat. Die Ingenieure, schrieb kürzlich ein technisches Fachblatt, können ihre Integrale getrost vergessen, aber sie bedürfen einer gründlichen Schulung ihres schöpferischen Vorstellungsvermögens und ihrer Gabe, die Funktionsvorgänge des organischen Lebens zu erfassen.

*

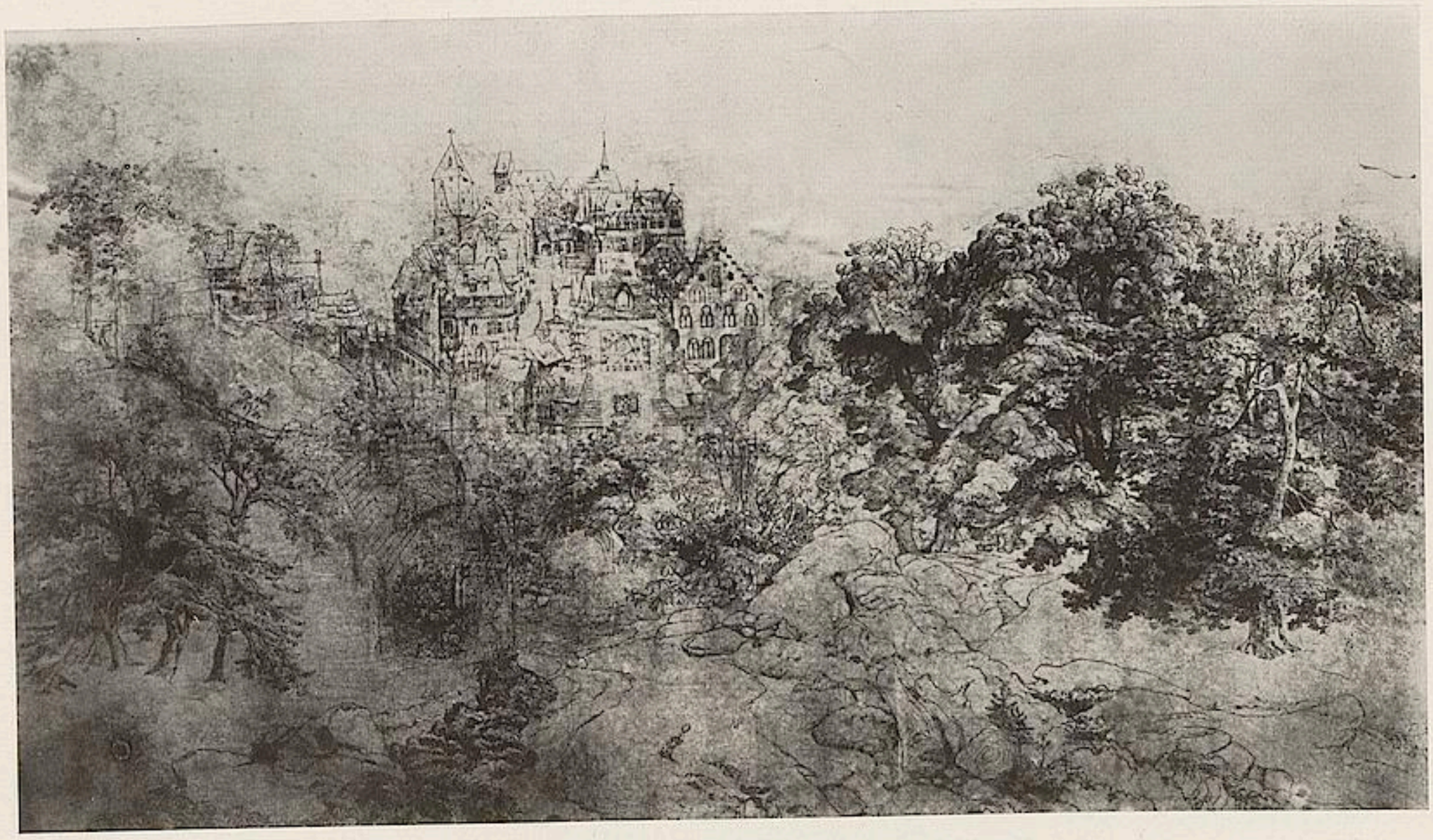
Corbusier ist in jedem Betracht der Gegenspieler von Wright. Wie jede akademische Kunst geht auch die seine von einem Bildungserlebnis aus, nicht von einem Urerlebnis wie die von Wright. Corbusiers Kunst ist unnaiv und überwiegend intellektuell. Sie gründet sich auf ein abstraktes Formprinzip, nicht auf die Gesetze organischen Wachstums. Seine Kunst ist betont großstädtisch, die von Wright ausgesprochen ländlich. Corbusiers Häuser sind gegen die Natur gebaut und kennen die Landschaft nur in der künstlichen Form der Terrassen und Dachgärten. Und nur im Negativen findet sich eine Parallele insoweit, als die Kunst Wrights durch die Üppigkeit ihrer Form allzu einseitig den Bedürfnissen der amerikanischen Upperten verbunden bleibt, während die Kunst Corbusiers ebenso einseitig aus der Lebenshaltung einer gewissen großstädtischen Intellektuellenschicht herausgewachsen ist. Dem Problem der Großstadt, das ihn immer wieder beschäftigt, hat er ein ausführliches Buch gewidmet. Darin wird ein Idealprojekt für eine moderne Großstadt gezeigt: mit langen breiten

Straßen, die das Auto im Geschwindtempo durchrasen kann, und mit turmhohen Wohnhäusern, in denen die Menschen ein ideales Klub- und Sanatoriumsleben führen. An weiträumigen Plätzen gelegen, bilden diese Wolkenkratzer „die klaren, reinen, im Lichte stehenden Körper der Geometrie", die die Form der Stadt gestalten. Die Architektur triumphiert, und das soziale Problem der Stadt bleibt unausgetragen.

Corbusiers Kunst ist revolutionär, ohne im Grunde neu zu sein, die von Wright ist neu, obschon sie nicht revolutionär ist. Wo Corbusier von „Baukunst" spricht, da stehen die alten Götter wieder auf: Rom, Byzanz, Michelangelo. Wright empfindet einen tiefen Haß gegen die Renaissance und bezeugt ihr seine besondere Verachtung. Seine leidenschaftliche Liebe dagegen gilt jenen Gebäuden, „die aus wirklichem Bedürfnis entspringend entstanden und ihrer Umgebung angepaßt sind, gebaut von Leuten, die nichts besseres wußten, als sie hierfür mit natürlichem Gefühl passend zu machen. Gebäude, die wie Volksgesang entstanden sind und mehr des Studiums wert, als alle selbstbewußten Versuche akademischer Schönheit." Corbusiers Kunst beschenkt uns mit dem Vergnügen ihrer geistreichen Formulierungen und mit der Lust an ihrer geschliffenen, weltmännisch eleganten Form. Wo wir aber ihrem Zauber verfallen und bereit sind, ihren verführerischen Reizen zu erliegen, sind wir auch auf dem Wege, uns von den gegenwärtigen Problemen zu entfernen, die der Baukunst aus dem Wandel der Strukturbegriffe erwachsen. Die Zukunft der modernen Baukunst entscheidet sich an den gegensätzlichen Begriffen: Architektur und Bauen. Und somit lautet ihre Schicksalsfrage: Corbusier oder Wright?



LE CORBUSIER, HAUS PLAINEX, PARIS. 1927
GRUNDRISS. EMPORE DES ATELIERS



GOTTFRIED KELLER, MITTELALTERLICHE STADT

BESITZER: ZENTRALBIBLIOTHEK ZÜRICH

DEUTSCHE DICHTER ALS MALER UND ZEICHNER

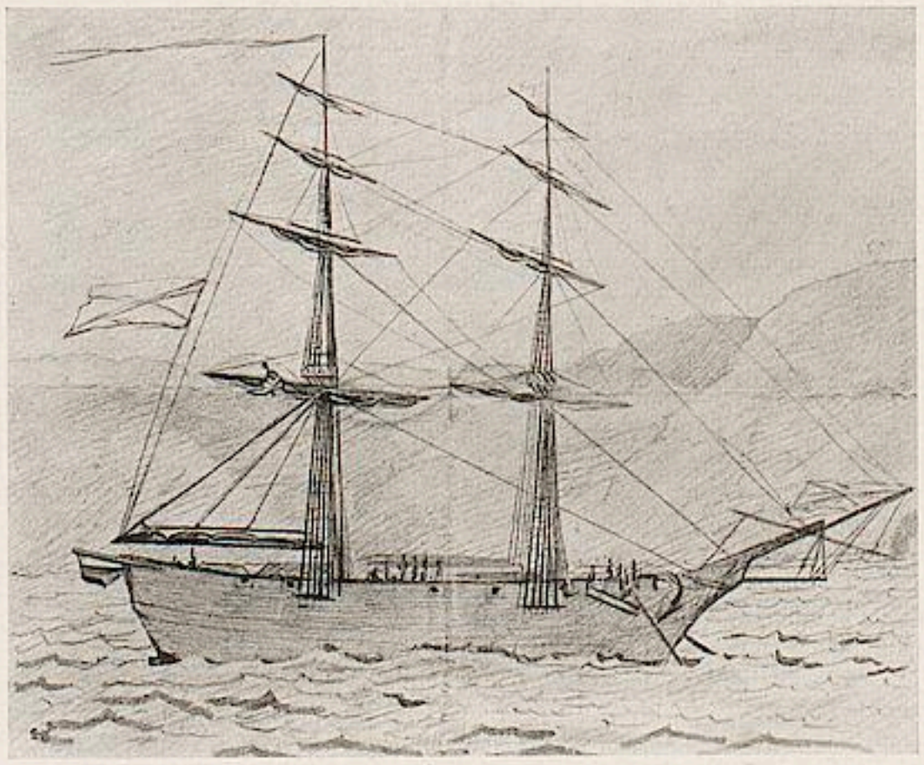
VON

KURT MARTIN

Bei einem Überblick, wie ihn die Heidelberger Ausstellung in diesem Sommer bot, grenzen sich zwei Gruppen ab: der Dilettant, der aus Laune und ohne tiefere künstlerische Absicht zeichnet, und der Doppelbegabte, der ein bildkünstlerisches Ergebnis erstrebt. Hat sich der eine der unverpflichtenden Äußerung hingegeben, die mehr oder weniger auf ihre Eigenheiten und Eigenarten hin zu betrachten ist, so wird der andere seine Bemühungen mit dem Maße der bildenden Kunst gewertet wissen wollen. Zu dieser sachlichen Beurteilung des Werkes kommt jedoch das Gewicht der Persönlichkeit, deren wesentlichere Bestätigung, wenn man den Dichter voranstellt, auf dem Gebiet der Sprache liegt, sodaß die doppelte oder wechselnde Beziehung innerhalb der gleichen künstlerischen Natur an sich zum Problem wird.

Anmerkung der Redaktion: Die Originale der Abbildungen waren während des Sommers in Heidelberg ausgestellt.

Geschichtlich gesehen hat es immer Doppelbegabungen gegeben, von der Antike bis zur Gegenwart, so daß die Begründung dieser Fähigkeit außerhalb des Geschichtlichen im Psychologischen liegen muß. Dagegen spielen die Kulturgrundlagen für die Ausbildung und Entwicklung doppelter Anlagen eine bedeutende Rolle, denn der Vergleich zwischen dem europäischen und dem ostasiatischen Kulturkreis zeigt, daß der Osten sowohl im Werk selbst als auch im Künstler, ja sogar in der Kunstform eine Einheit zwischen Dichtung und Malerei, zwischen Sprache und Bildform erreicht hat, die die europäischen Möglichkeiten weit übertrifft. Die Ursache liegt in der Bilderschrift, die das Wort als Bild gestaltet, im Gegensatz zur phonetischen Schrift, die das Gesprochene vor dem Geschriebenen be-



ADALBERT v. CHAMISSO, FREGATTA

BESITZER: GOETHEMUSEUM, FRANKFURT A. M.

tont und des Optischen kaum bedarf. Auch die geistesgeschichtliche Stellung einzelner Epochen zu den Künsten spricht bei der Entfaltung der Doppelbegabung mit: das achtzehnte Jahrhundert, das in der Dichtung das „poetische Gemählde", in der Malerei den dichterischen Stimmungsgehalt suchte, wird fördernd wirken, die gegenseitig strenge Abgrenzung der Künste, wie sie Lessing durchführte, wird die schwächere Begabung zurückhaltend beeinflussen und auf ein Gebiet abdrängen. Denn dichterische und bildkünstlerische Begabung sind objektiv so verschieden, daß eine Gleichung in der Qualität der verschieden gerichteten Äußerungen kaum eintreten dürfte. Subjektiv, von der Seite des Künstlers aus, ist die Hingabe an eine Gestaltung, das Erlebnis der schöpferischen Möglichkeit, unabhängig vom tatsächlich Erreichten. Unglückliche Liebe ist vielen Menschen die intensivste, sie braucht nicht einmal die Realität: Conrad Ferdinand Meyer war von der bildenden Kunst getroffen wie Wenige, er hat den Stift zum Zeichnen nie berührt.

Das eigentlich Interessante an dem Problem ist also nicht die Doppelbegabung als solche, die sich sicherlich ebenso oft äußert wie sie gehemmt ist, sondern die Auseinandersetzung, die Entscheidung, die sie fordert. Nur selten trifft solche Entscheidung von außen. Wenn August Kopisch durch einen Sturz auf dem Eis sich die Hand verletzt, wenn Johann Peter Lyser sich von der Musik abwendet, weil er fast taub ist, wenn Rudolph Toepffer wegen eines Augenleidens nicht Maler wird oder Heinrich

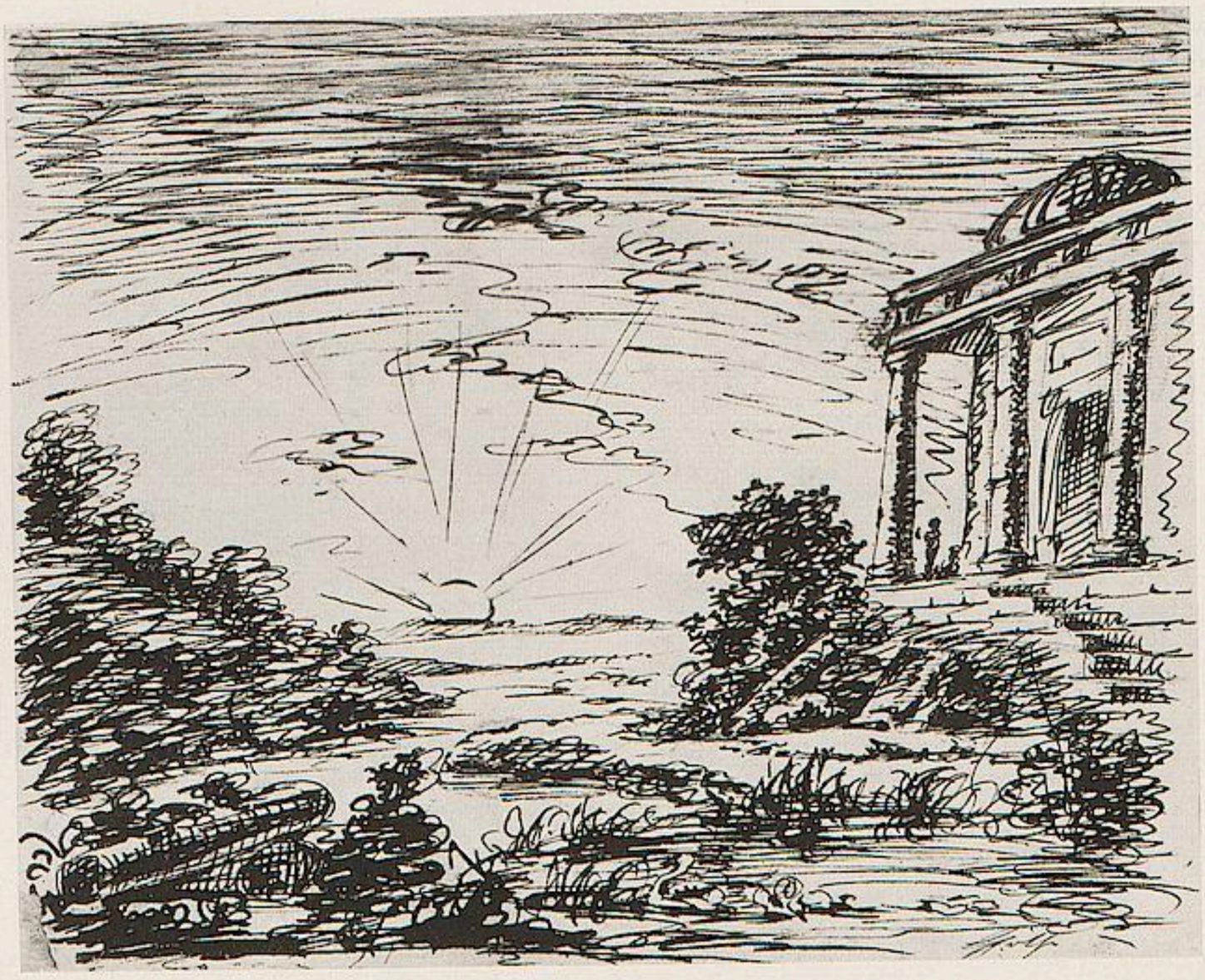
BETTINA v. ARNIM, VÖGEL IM NEST

BESITZER: GOETHEMUSEUM, FRANKFURT A. M.

WILHELM HAUFF, TÜBINGER STUDENTENTYPEN

BESITZER: SCHILLER-NAT.-MUSEUM, MARBACH

Keller als Lungenkranker den Meißel nicht mehr führen kann, so wirkt das fast so, als bahne sich das Talent auf Grund des Hindernisses einen Weg in neues Gebiet, das vorher nicht aktiv war. Goethe hat weit über das übliche Maß die Erziehung zum bildenden Künstler empfangen, er war seinem Wunsche nach so bestimmt, daß er in scherzhaft verkleidetem Ernst an der Lahn das Orakel befragte. Der Spruch war mehrdeutig und unsicher. Erst die Reise nach Italien zerstörte dem Vierzigjährigen endgültig die „hoffnungsvollen Anfänge"; „eine weite Aussicht trat an die Stelle, aber die liebevolle Fähigkeit ging verloren, und da sich ein künstlerisches Talent weder technisch noch



GOETHE, ITALIENISCHE IDEALLANDSCHAFT

BESITZER: NATIONALGALERIE, BERLIN

FRITZ REUTER, VERGNÜGUNGSFAHRT DER PASTORENFAMILIE AUGUSTIN

BESITZER: REUTERMUSEUM, EISENACH

JUSTINUS KERNER, KLECKSOGRAPHIE

BESITZER: SCHILLER-NAT.-MUSEUM MARBACH

E. T. A. HOFFMANN, SIGNOR BARTHOLO

BESITZER: STÄDTISCHE BIBLIOTHEK BAMBERG

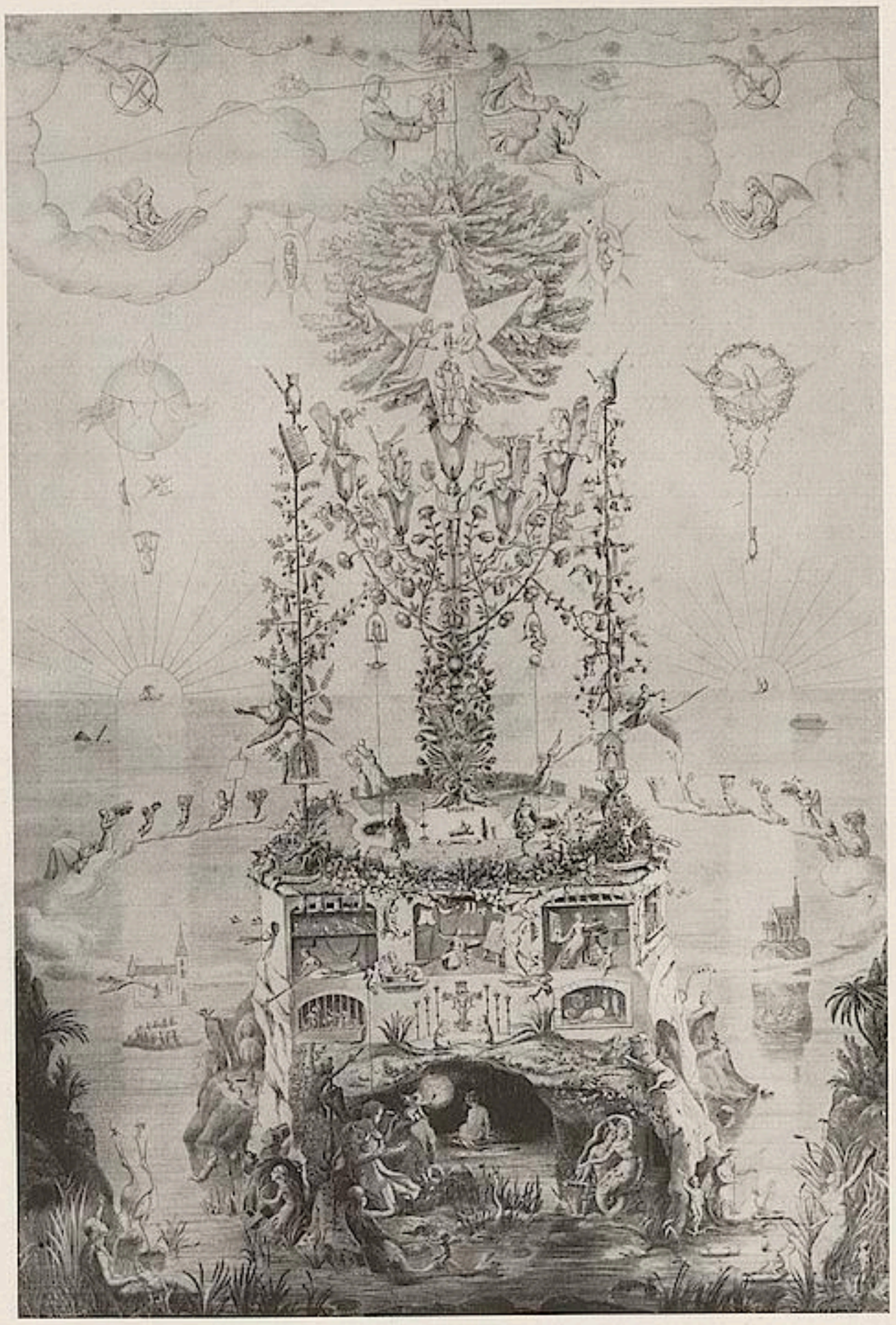
ästhetisch entwickeln konnte, so zerfloß mein Bestreben zu nichts ... Ich hatte gewisse Furcht, die Gegenstände auf mich eindringend zu machen, viel mehr war das Schwächere, das Mäßige nach meinem Sinn. Auch machte ich keine Fortschritte, ohne mich zu üben, und ich mußte immer wieder von vorn anfangen, wenn ich eine Zeitlang ausgesetzt hatte.“ Das wirkliche Talent aber „schreitet auch in den Zwischenpausen der Übung fort und wächst im Inneren.“ Um den Ernst der Bemühung zu erkennen, muß man die Breite des Werkes überblicken, weit über zweitausend Blätter, in denen Goethe sich versuchte und sein anschauliches Interesse an der Natur sammelte. Dieses Interesse blieb, auch als die Entscheidung gegen den Maler gefallen war, es wandelte sich zum naturwissenschaftlichen Forschen; auch die Zeichnung blieb, nicht als künstlerische Absicht, sondern als Notiz und Beleg für Erscheinungen der Natur, die das Wort nicht eindeutig umschreibt. Dieser Art sind die

CHRISTIAN MORGENSTERN, SCHERENSCHNITT

BESITZERIN: FRAU MORGENSTERN

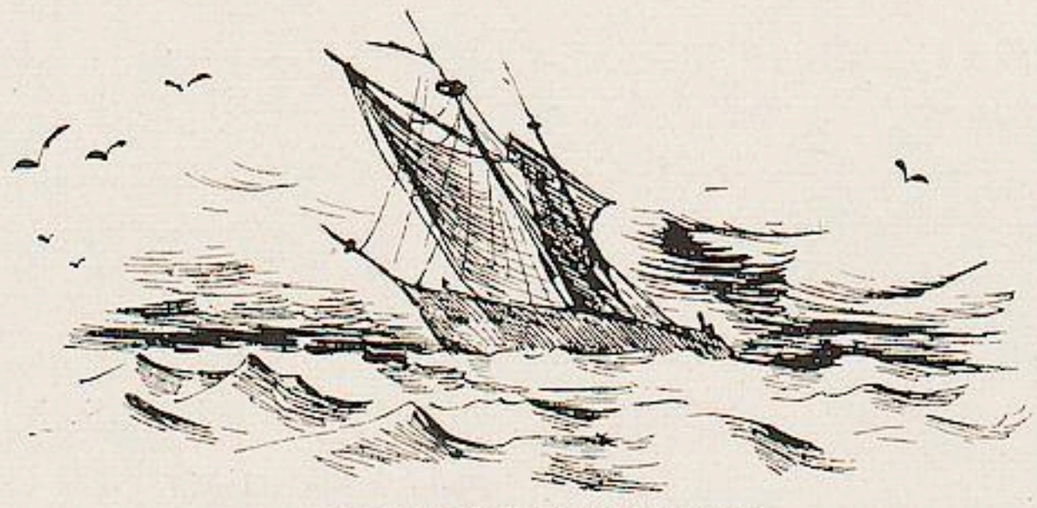
zahlreichen Wolkenstudien, gedacht als Beobachtungen für ein naturwissenschaftliches Problem, nicht im exakten Sinn, denn man bleibt nicht unberührt von dem Blick in den Himmel, den Goethes eigene Hand festgehalten hat. Goethes Wolkenstudien sind ein typisches Beispiel für die Bewertung, die sich nicht am Einzelnen festigt, sondern die Welt anerkennt, die „Lebensthätigkeit“, aus der dieses Versuchen entsprungen ist.

Goethe ist als Zeichner immer Dilettant geblieben. Es fehlte ihm die sichere Möglichkeit bildnerischer Erfassung, die unmittelbare Beziehung zur Farbe. Seine Versuche und Studien schärften die optische Erfahrung, in der Goethe bedeutende Anregung und Förderung für die dichterische Gestaltung gefunden hat. „Ich habe niemals die Natur poetischer Zwecke wegen betrachtet. Aber weil mein früheres Landschaftszeichnen und dann mein späteres Naturforschen mich zu einem beständigen genauen Ansehen der natürlichen Gegenstände trieb, so habe ich die Natur bis in ihre kleinsten Details nach und nach auswendig gelernt, dergestalt, daß, wenn ich als Poet etwas brauche, es mir zu Gebote steht, und ich nicht leicht gegen die Wahrheit fehle.“ Auch die Form des Ausdruckes wird fruchtbar berührt, denn „die Gegenständlichkeit meiner Poesie bin ich denn doch jener großen Aufmerksamkeit und Übung des Auges schuldig geworden.“



CLEMENS BRENTANO, LEBENSBAUM

BESITZER: GOETHEMUSEUM, FRANKFURT A. M.



WILHELM RAABE, SEGELSCHIFF
BESITZERIN: FRL. M. RAABE, BRAUNSCHWEIG

Man sollte annehmen, daß dem doppelten Talente das Gebiet der Illustration nahe liegen würde. Das trifft zu für die Gruppe der Gelegenheitszeichnungen, für die Karikaturen und das Sondergebiet des Bilderbuches, in den meisten Fällen auch für den, der von der Malerei zur Dichtung gekommen ist. Die besondere Begabung eines Toepffer und Busch entwickelt aus der Illustration eine einzigartige Vereinigung von Bild und Wort, eine Art Bildliteratur, die einen Mittelweg zwischen den Künsten zu bezeichnen scheint. Daneben aber steht eine Gruppe, der die Illustration fremd ist, weil ihr bildende Kunst in einem anderen und weiteren Sinn ernst ist. So hat Gottfried Keller als Maler begonnen, Adalbert Stifter, Josef Viktor von Scheffel, E. T. A. Hoffmann war „ausgezeichnet im Amte als Dichter, als Tonkünstler, als Maler", von den lebenden hat Gerhart Hauptmann als Bildhauerschüler die Breslauer Akademie besucht, Fritz von Unruh als Maler eingesetzt und ebenso Hermann Burte, der zur Dichtung kam durch das Preisausschreiben für einen volkstümlichen Roman, das mit dem „Wiltfeber" gewonnen wurde. Schon diese Reihe, die sich ergänzen läßt, zeigt, daß das Problem der Doppelbegabung nicht generell, sondern nur individuell gelöst werden kann; das Thema mag allgemein sein, die Entscheidung bleibt persönlich. Doch auch die persönlichen Gründe sind nur schwer aufzufinden, denn wer könnte wirklich begründen, warum Gottfried Keller seit 1846 keinen Pinsel mehr berührte, warum Stifter Zeit seines Lebens gemalt hat? Keller reihte sich „jener zweifelhaften Geistesschar ein, welche mit zwei Pflügen ackert . . . die Naiveren unter ihnen tun sich wohl etwas zugute auf solches Lob: andere aber, die ihren Lessing nicht vergessen, fühlen sich ihr Leben lang beunruhigt . . . Jene blasen behaglich auf der Doppelflöte fort, diese entsagen bei erster Gelegenheit dem einen Rohr." Zweifellos hat Kellers ungewöhnlich geschultes Sehen die Sinnlichkeit und Farbigkeit seiner Sprache gefördert, denn „das Auge des Malers, das nach einer gewissen Rundung strebt", hat den dichterischen Ausdruck mitbestimmt. Nicht anders als bei Stifter, dessen „Vortrag ein fortgesetztes Zeichnen und Malen von Personen und Dingen" gewesen ist.

ED. MÖRIKE, MINIATUR
BES.: SCHILLER-NAT.-MUSEUM, MARBACH

Wenn das Persönliche so bedeutsam und entscheidend ist, so erhebt sich die Frage: gibt es überhaupt die Dichterzeichnung ohne den Rückhalt dieses Persönlichen, gibt es einen typischen Stil, der die Zeichnung als die eines Dichters erkennen läßt? Darüber ist nichts gesagt, wenn man betont, daß Sprachgestalt und Bildgestalt desselben Menschen sich immer berühren, sei es im besonderen Reiz, der im Spiegelbildlichen zweier Möglichkeiten liegt, sei es im Mut, der nicht selten die eine Seite zur Armut wandelt. Die Frage hat also keine sichere Antwort, weil beide Gebiete selbständig bleiben, gesonderte Ausdrucksformen, die wieder nur im Gemeinsamen des Persönlichen verhaftet sind. Auch das Literarische im Bildwerk ist kein Kriterium, da es nicht ausschließlich ist. Es zeigt sich, daß von Dichterzeichnung im faktisch-objektiven Sinn höchstens beim Dilettanten gesprochen werden darf, auch da nur vielleicht, wenn die Form, oft auch die Technik sich abseits von den Wegen der bildenden Kunst einem Ausdruck verbinden, der gerade im Unbemühten, selbst Unbeabsichtigten, merkwürdig selbständig sogar stark wirken kann. Hier wenigstens hat man den Eindruck, daß an Stelle der Wortform eine einfachere und sinnfälligere Form im Optischen versucht wird, daß die beiden Pole gegeben sind, zwischen denen eine Dichterzeichnung entstehen müßte.

NEUE BÜCHER

Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Prestel-Verlag, Frankfurt a. M. 1930.

Der Band des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs von 1930 übertrifft nicht nur an Umfang, sondern auch an Reichtum und Mannigfaltigkeit des Inhalts seine Vorgänger. Dies Lob wiegt um so schwerer, wie sich schon die früheren Jahrgänge, namentlich dank der Bemühung W. Cohens, durch hohe Durchschnittsqualität der Beiträge ausgezeichnet haben. Als Herausgeber des vorliegenden „ersten Bandes der neuen Folge" wird die Direktion des Wallraf-Richartz-Museums genannt. Leiter dieses Museums ist seit kurzer Zeit Ernst Buchner, dessen temperamentvolle Initiative die wissenschaftliche Arbeit anregt und befeuert. Er hatte sich in seiner Münchener Zeit eifrig und erfolgreich an der Durchforschung der süddeutschen Malkunst des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts beteiligt, bevor er nach Köln berufen wurde, und hält sich in dem neuen Bezirke seiner Wirksamkeit frei von lokalhistorischer Begrenztheit. Er hat Mitarbeiter aus fast allen deutschen Landschaften für das Jahrbuch gewonnen. Mit Aufsätzen über Bauwerke, Skulpturen, Zeichnungen, Miniaturen und Gemälden bringt dieser Band eine Fülle neuer Erkenntnisse, zum Beispiel in den Ausführungen Otto Beneschs über österreichische Tafelbilder aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts oder dem Beitrage Winklers über einen deutschen Zeichner aus der Zeit um 1480. Dieser Zeichner, dessen umfangreiches „Werk" hier zusammengestellt wird, hat manchen Kenner genarrt. Er hat kopiert nach deutschen und niederländischen Vorlagen, und zwar so flott skizzierend, daß seine Arbeiten zumeist für Originalentwürfe gehalten und allen möglichen Meistern zugeschrieben worden sind. Winkler ist zu seinem, im wesentlichen zutreffenden, Urteil gelangt, indem er, Komposition, Motiv und Auffassung abblendend, den Blick ausschließlich und scharf auf die Strichführung einstellte.

Buchner selbst hat vier Aufsätze beigesteuert und beschenkt uns mit zwei Bildnissen von Grünewald — sie sind in dieser Zeitschrift schon abgebildet worden —, mit einem „Dürer" und mit einem „Altdorfer". Der „Dürer" wurde bei der Figdor-Auktion in Berlin verkauft. Wir haben das Bild bewundert, aber nicht gleich zugestimmt, als Buchner den Namen des Autors entschieden davor aussprach. Ich bin mehr und mehr zur Überzeugung gekommen, daß er richtig gesehen hat — hier, wie auch vor den beiden Grünewald-Porträts. Allerdings ein typisches Werk von Dürer ist das Gemälde nicht, und Bildnisse von Grünewald haben wir uns, namentlich in der Malweise, anders vorgestellt. Wäre die Autorschaft evident und ohne weiteres einleuchtend, so hätten die Bilder nicht bis 1930 auf das Entdecktwerden warten müssen. Dem spät geborenen Kenner fällt eben das mühsame und wenig dankbare Geschäft der Nachlese zu. Er spürt das Wesen eines Meisters vorzugsweise dort auf, wo es keimhaft unentfaltet oder entstellt, auf diese oder jene Art, verborgen liegt.

Weit entfernt, sich nur mit Angelegenheiten des Museums zu beschäftigen, entwickelt sich das Kölnische Jahrbuch zu einem Zentralorgan der Forschung. Und dies ist um so erfreulicher, wie die Publikationsmöglichkeiten für ernste Arbeiten den deutschen Kunstgelehrten bedenklich eingeschränkt worden sind. Max J. Friedländer

Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Von Hans Hildebrandt. Wildpark-Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H.

Wer selbst eine Geschichte der Malerei und Skulptur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert geschrieben hat, darf es wohl aussprechen, daß ein Unternehmen wie dieses immer problematisch bleiben muß. Hans Hildebrandt hat die Problematik dadurch noch vergrößert, daß er die Baukunst in seine historische Betrachtung mit hineingenommen hat, obwohl sie eigentlich eine besondere, eine mehr soziologische Behandlung fordert. Daß die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, das heißt: das historisch noch nicht zu Fassende, fast die Hälfte des Buches einnimmt, hat die Schwierigkeit der Aufgabe auch noch vermehrt. Der Leser findet in dem Buch sehr viel Wissen und eine Fülle von Detailkenntnis; was er vermißt, ist eine historische Ordnung der Tatsachen im höheren Sinne, eine überzeugende Disposition innerhalb des Vielfältigen und eine überzeugende persönliche Wertbestimmung, eine Gewichtsverteilung, die um so wichtiger wird, je weniger die Erscheinungen der Gegenwart historisch einzuordnen sind. Am weitesten kommt der Leser, wenn er das Buch als Materialsammlung zu einer Geschichte der modernen Kunst betrachtet.

Das Werk ist reich und instruktiv illustriert. Papier und Abbildungen lassen qualitativ aber manches zu wünschen. Die farbigen Tafeln sind eine Verirrung. K. Sch.

Max Geisberg: Der Dortmunder Marienaltar des Konrad von Soest. Westfälische Kunsthefte, Heft II. Verlag Fr. Wilh. Ruhfus, Düsseldorf.

Das wesentliche des Heftes sind die vierundzwanzig ganzseitigen vorzüglichen Abbildungen des herrlichen, viel zu wenig noch bekannten Altars, des Hauptwerkes Konrads von Soest. Max Geisberg berichtet in einer Einleitung über das Leben des Malers, versucht eine Rekonstruktion des Ganzen und bespricht das Erhaltene und Verlorene. Das Heft ist einem vor fünfhundert Jahren geschaffenen Werk deutscher Kunst gewidmet, in dem sich das Genie des deutschen Volkes in einer fortreißenden Weise offenbart. K. Sch.

Deutschland. Landschaft und Baukunst. Eingeleitet von Ricarda Huch. Herausgegeben von Martin Hürlimann. Textliche Bearbeitung von E. Lampe und Walther Meier. Orbis Terrarum. Atlantis Verlag, Berlin.

Ricarda Huchs Einleitung ist ein schöner, dichterisch empfundener aber sachlich orientierter Essai. Lampes und Meiers Bemerkungen zu den Photos sind kurz und instruktiv. Die dreihundert Tiefdrucktafeln sind technisch ausgezeichnet. Das Wesentlichste aber sind die den Tafeln zugrunde liegenden Photographien von Walter Hege, J. v. Heimburg, E. O. Hoppé,

P. W. John, E. Kattmann, F. Lendvai-Dircksen, Renger-Patzsch, Malina, H. Retzlaff, Rudolph, A. Rupp, Th. Wildmann, S. Wolff, der Staatlichen Bildstelle und anderen. Auf Grund dieser zum Teil meisterhaft gemachten Photos entsteht wirklich etwas wie ein Querschnitt durch die deutsche Landschaft und Baukunst. Die schöne Vielgestalt Deutschlands tritt in Erscheinung. K. Sch.

Der Architekt, von Hans Pölzig. Vortrag, gehalten auf dem 28. Bundestag des B. D. A. Herausgegeben vom B. D. A.

Die sehr bemerkenswerte Kundgebung eines unserer talent- und temperamentvollsten Architekten zugunsten des Künstlerischen und darum auch des Persönlichen in der modernen Architektur. Kluge, reife Gedanken, unmittelbar aus der eigenen Arbeit hervorgegangen — und das sind immer die besten Gedanken —, wirkungsvoll formuliert und überzeugend vorgetragen. Das Problem ist damit ja nicht erschöpft; Pölzigs eigene Produktion beweist, daß auch die Baukunst an einer Zeitwende steht, die mit der charaktervollsten Entschlußkraft des einzelnen nicht einmal zu beschleunigen ist. Doch wird die Lage durch solchen Rechenschaftsbericht eines der zunächst Betroffenen in der erfreulichsten Weise geklärt. Als Diskussionsbasis ist Pölzigs Vortrag unübertrefflich. Wir verschwören es nicht, daß wir ihn nächstens einmal zum Ausgangspunkt einer weitergreifenden Betrachtung über die moderne Architektur machen. K. Sch.

Deutsche Kunst. Erster Band: Von den Anfängen bis zum Ende des romanischen Stils. Von Hermann Deckert. Jedermanns Bücherei. Ferdinand Hirt, Breslau 1931.

Das Bändchen paßt sich dem Charakter der ausgezeichneten Bücherei klug an. Es ist erfreulich einfach und klar — wirklich für „Jedermann" — geschrieben, es verarbeitet alles, was von der romanischen Kunst wissenschaftlich gewußt wird, ohne von einer geraden, sachlichen Disposition abzuweichen, und es überwindet mit großer Ehrlichkeit die Schwierigkeiten, die bei jeder Darstellung deutscher Kunst darin liegen, die Anteile gerecht zu bestimmen, die hier europäisch und dort wirklich national sind. Der Leser darf sich aufrichtig, nach dieser Einleitung, des nächsten Bandes, der die Gotik behandeln soll, freuen. K. Sch.

Geschichte des Kunstgewerbes. IV: Das Kunstgewerbe der Renaissance. Von Georg Lehnert. Sammlung Göschen. Walter de Gruyter & Co.

Ein kleines Handbuch, das viel Wissenswertes enthält und zu weiterem Eindringen in die Gebiete der Kunst lebendig anregt. Bei dem bescheidenen Umfange von hundert Seiten in Taschenformat konnten nur Stichworte gegeben werden. Diese Stichworte aber kommen aus einer genauen Kenntnis des weitverzweigten Stoffes und weisen immer auf entscheidende Punkte hin. K. Sch.

Heinrich Schwarz: David Octavius Hill, der Meister der Photographie. Mit 80 Bildtafeln. Insel-Verlag, Leipzig 1931.

Daguerre hieß der Gutenberg der Photographie, David Octavius Hill war ihr erster Meister. Seine photographischen Bildnisse lassen sowohl als Menschendarstellungen wie als Schwarzweißkompositionen die Leistungen der durchschnittlichen Zeichner für den Tagesbedarf der zeitgenössischen Lithographie weit hinter sich. Das merkwürdigste ist, daß Hill selbst ein mäßiger Maler gewesen ist und daß er einen großen Teil seiner Photographien angefertigt hat, um sie als Naturstudien für ein riesiges Gruppenbild zu verwenden, für ein Bild, das nicht anders als fürchterlich gewesen sein kann. Man weiß kaum noch etwas von dem Maler Hill; der Photograph Hill aber ist mit Recht berühmt geworden und es lohnt sich sehr für die Heutigen, seine Aufnahmen in diesem Buch zu betrachten und das zu lesen, was Heinrich Schwarz über Hill, über seine Zeit und über die Anfänge der Photographie berichtet. Das Buch ist ebenso unerwartet wie willkommen. K. Sch.

Van Dyck. Des Meisters Gemälde in 371 Abbildungen. Herausgegeben und eingeleitet von Gustav Glück. 13. Band der „Klassiker der Kunst" in Gesamtausgaben. Zweite, neubearbeitete Auflage. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin.

Gegen den Bellini-Band dieser „Klassiker der Kunst"-Reihe, die sich im Laufe der Jahrzehnte mit äußerem und innerem Erfolg durchgesetzt hat, mußte hier neulich polemisiert werden (von H. Beenken); diese zweite Auflage des Van Dyck-Bandes — die erste Auflage hatte Emil Schäffer im Jahre 1909 besorgt — kann nachdrücklich empfohlen und gerühmt werden. Hier ist die rechte Aufgabe an den richtigen Mann gekommen. In der ersten Auflage waren die Bilder nach Stoffen geordnet, es waren die Bilder religiösen, mythologischen und historischen Inhalts von den Bildnissen getrennt. Glück ist rein chronologisch vorgegangen: die erste Antwerpener Zeit (1613–21), die italienische Zeit (1622–27), die zweite Antwerpener Zeit (1627–32) und die englische Zeit (1632–41). Die Abbildungen sind um 34 vermehrt worden. K. Sch.

Gelegentlich der Ausstellung „Hundert Jahre Bauen in Hannover" sei zweier Publikationen gedacht: des von Wickoy herausgegebenen Bandes „Führung zur Baukunst", der Beiträge der Lehrer der Architekturabteilung der Technischen Hochschule enthält, die sich meist über die Heranbildung des Architektennachwuchses und damit indirekt zur heutigen Situation der Architektur äußern, und des von Dorner bearbeiteten Führers „Hundert Jahre Bauen in Hannover" mit einem straffen Vorwort, das die Entwicklung vom Fassadenrelief der Barockarchitektur bis zu der allseitigen Raumöffnung der heutigen Architektur aufzeigt, und Architektenviten, deren Bebilderung mit Glück das in die Zukunft Weisende oder zumindest heute noch Interessierende aufgreift. J. B.

Wilhelm Busch und der Geist seiner Zeit. Von Dr. Friedrich Bohne. Herausgegeben von der Wilhelm-Busch-Gesellschaft e. V., Hannover.

Ein fleißiger aber etwas naiver Versuch, die merkwürdige Persönlichkeit des Dichter-Zeichners mit dem Geiste seiner Zeit in Verbindung zu bringen und ihn daraus zu erklären. Da mehr von der Philosophie und Weltanschauung der Zeit

als von den dichterischen und malerischen Traditionen die Rede ist, wirkt der Versuch nicht innerlich überzeugend. Wenn Bohne sowohl den Dichter wie den Zeichner „impressionistisch" nennt, verhüllt Klio schaudernd ihr Haupt.

K. Sch.

Elisabeth Ney von Eugen Müller-Münster. Die seltsamen Lebensschicksale der Elisabeth Ney und des Edmund Montgomery, 1833 — 1907. Verlegt bei Koehler & Amelang, Leipzig.

Elisabeth Ney war eine geschickte, zu ihrer Zeit erfolgreiche Bildhauerin, die gekrönte Häupter und berühmte Männer zu deren Zufriedenheit modellierte, weil die Köpfe in einer mäßig begabten Weise ähnlich gerieten. Sie war daneben ein schönes Menschenkind und ein „unabhängiges Weib", das von seiner Vorurteilslosigkeit eine übergroße Meinung hatte. Edmund Montgomery war ihr Mann, den sie aber als Verhältnis behandelte; ein Arzt, schön wie sie und auch ein wenig „junger Gott". Der Verfasser hat die Lebensschicksale des Paares in Deutschland und später in Nordamerika ungewöhnlich unkritisch und banal erzählt. Die Tatsachen und Briefe sind aber interessant genug, um trotzdem zu wirken. Der feinste Gewinn des Buches ist, daß man in der Heldin Gottfried Kellers Berliner Liebe, das Urbild von „Dortchen Schönfund" im „Grünen Heinrich", kennen lernt.

K. Sch.

Möller van den Bruck: Der preußische Stil. Neue Fassung, mit einem Vorwort von Hans Schwarz und dreißig Bildtafeln. Wilh. Gottl. Korn-Verlag, Breslau.

Das Buch ist interessant und ernst genug, um eine Neuauflage zu rechtfertigen. Den Einfluß auf die Gegenwart, den der Verlag ihm zuschreibt, hat es nicht und kann es nicht haben. Schon um seiner pathetischen Sprache und Übersteigerungen willen nicht. Immerhin muß ein Buch, das eine Kriegsgeburt war und jetzt noch lesenswert ist, seine Meriten haben. Und die hat es auch.

K. Sch.

Bilderhefte des deutschen Ostens. Heft X: Käte Kollwitz von Wilhelm Worringer. Gräfe und Unzer-Verlag, Königsberg i. Pr.

Zehn gut ausgewählte Arbeiten von Käte Kollwitz, Zeichnungen, Graphiken und zwei Plastiken, in sauberen Reproduktionen. Dazu eine Einführung Worringers, die zu kurz ist, um sich richtig entfalten zu können, die aber immerhin auf knappem Raum Richtiges und weniger Richtiges zu sagen vermag. Wann endlich wird diese Künstlerin nur sachlich künstlerisch gewürdigt werden? Eigentlich sollte es ihr peinlich sein, so viel Schönes über ihren Charakter und ihr Ethos zu hören und so wenig über ihr Talent. Worringer tut sein Bestes; aber auch er entzieht sich nicht der Suggestion des Sentimentalischen.

K. Sch.

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Neue Folge, Band VIII, Heft 2. Verlag Knorr & Hirth G. m. b. H., München 1931.

Eine Angabe des Inhalts dieses offiziellen Organs der Münchner kunstwissenschaftlichen Gesellschaft muß genügen: S. Guyer schreibt „vom Wesen der byzantinischen Kunst", Rudolf Berliner über „Peter Vischer-Probleme", Thomas Muchall-Viebrook über die Zeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren, Hans Rose über den Englischen Garten in München und E. Tietze-Conrat über die Ikonographie der Renaissance.

K. Sch.

Die Schweiz, Landschaften und Baukunst von Martin Hürlimann. Orbis terrarum. Atlantis-Verlag, Berlin-Zürich.

Dem Band „Deutschland" folgt nun in kurzem Abstand dieser starke Band über die Schweiz. Die Abbildungen sind in der Wahl und im Druck wieder vorzüglich; die meisten Aufnahmen sind überzeugend. Sogar die reinen Berglandschaften, die kaum zu photographieren sind, weil das Räumliche immer falsch wirkt, sind so anschaulich, wie sie sein können. Wer die Schweiz liebt — und wer müßte sie nicht lieben! —, wird mit diesem Buch vor sich seine Reisen in der Einbildungskraft glücklich wiederholen oder neue vorbereiten.

K. Sch.

Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei. Herausgegeben von Georg Jacob Wolf. Verlag F. Bruckmann A. G., München 1931.

Es ist ein aktueller und guter Gedanke gewesen, die beim Brand des Münchner Glaspalastes verbrannten Bilder deutscher Romantiker abzubilden und sie zu beschreiben. Es läßt sich so der Verlust ermessen und Übersicht gewinnen. Dieses Buch wird in der Bibliothek keines Forschers moderner Kunst fehlen dürfen; es ist ein ergänzendes Handbuch.

K. Sch.

Gemalte Musik von H. O. Boehm. Als Beitrag zu der von Prof. Anschütz, Hamburg, ins Leben gerufenen Farbetonforschung.

Acht farbige Tafeln, die Musik malerisch einfangen wollen. Als Zeichen der Zeit der Aufmerksamkeit würdig. Als Versuch, die Kunstarten noch mehr, als es schon geschehen ist, zu vermischen, sehr bedenklich, als Talentäußerung recht mäßig.

K. Sch.

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Hans Vollmer. 25. Band: Moehring — Olivié. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig 1931.

Jeder neue Band stärkt die Hoffnung, daß das groß — zu groß — angelegte, bedeutende Unternehmen beendet werden kann. Der gefährliche Buchstabe M ist mit diesem Band abgetan. Bleiben noch R und S als namenreiche Buchstaben. Mit fünf Bänden sollte es möglich sein abzuschließen. Möge es gelingen; dieses ist ein Unternehmen, das jeder Unterstützung würdig ist. Stichproben zeigen, daß der Band ebenso gründlich gearbeitet ist wie die früheren Bände. Die notwendige Kürze ist kein Nachteil.

K. Sch.

WIENER KUNSTHERBST

VON

HANS TIETZE

Im Wechsel trostloser Novemberstimmung und sich aufraffenden Sommerendes beginnt ein neues Kunstjahr; die Früchte, die es anbietet, sind überreif und herb, fast alle vom Gift der Zeit irgendwie angestochen.

Franz Barwig

Diese trübe Grundstimmung nährt die Kollektivausstellung, die die Secession zum Gedächtnis des im Frühling aus dem Leben geschiedenen Bildhauers Franz Barwig in den Mittelpunkt ihrer Herbstausstellung gestellt hat. Eine Fülle von Plastiken aller Größen und Materialien bezeugt eine unermüdliche Hingabe an die Arbeit. In die Klage über den Zusammenbruch des Alternden und Kränkelnden mischt sich Anklage gegen eine Zeit, die keinen Platz für einen Künstler dieser Art hat. Barwig war ein Kunsthandwerker im edelsten Sinn; seine Hand schmeichelte dem Stein, der Bronze, vor allem dem Holz seine Stoffwerte ab. Was er daraus bildete, war ein Schmuck; Schmuck eines Baus oder Innenraums, Schmuck eines Heiterkeit und schöne Form genießenden Daseins. Aus dieser äußeren und inneren Vorraussetzung gelöst, werden die Bildwerke — vornehmlich die großen — arm und spannungslos; sie können nicht aus eigener Kraft bestehen und die Krise hat ihnen die Luft genommen, von der sie lebten. Sie hat zu bloßer Geschicklichkeit gemacht, was vordem Ausdruck geistigen Bedürfnisses gewesen war. Barwig war zu tief Künstler, diese Entwertung ertragen zu können.

Fritz Wotruba

Dem Geschiedenen stellt die Secession einen Aufkommenden gegenüber, Fritz Wotruba, dessen Sonderausstellung im Folkwang-Museum in Essen vor kurzem Aufmerksamkeit erregt hat. Auch dieser junge Österreicher denkt im Material — mehr als irgendeiner unserer Zeit —, aber nicht um dessen Stofflichkeit, sondern um dessen Form zu erwecken. Er beschwört den Geist von Stein oder Erz; in den Arbeiten, die ein paar Monate zurückliegen, hat ihn dieser aufgerufene Geist noch unterworfen, in der neuen, zweieinhalb Meter großen Liegefigur eines Mädchens beginnt der Künstler frei zu werden. Der Schritt nach vorwärts ist ein erstaunlicher und bestätigt das Zutrauen in diese sich durchsetzende Kraft; elementare Vitalität sucht ihren Weg.

Georg Merkel

Kann das Dasein soviel Lebenswillen brechen? Im Saal, den die Secession dem fünfzigjährigen Georg Merkel eingeräumt hat, steht ein Märtyrer seiner Überzeugung; ein Fanatiker versteigt sich auf dornigem Pfade in immer reinere, immer kühlere Höhe. Merkel hat alles preisgegeben, was ihm zum Erfolg helfen könnte; Sinnlichkeit, Anmut, Abwechslung — Gaben, die ihm geschenkt waren —, um dem Gesetz zu dienen. Die Ausgewogenheit des Aufbaus, die Richtigkeit der farbigen Harmonie sind die ausschließlichen Ziele seiner wütenden Arbeit, die unbeirrt der Erfolglosigkeit die Eigengesetzlichkeit der Kunst entgegenstellt; Dauer und Steigerung dieser dramatischen Spannung verleihen dieser überfeinerten Kunst die qualvolle Süße einer Sphärenmusik.

Richard Gerstl

Die Neue Galerie hat einen merkwürdigen Fund gemacht. Sie bringt das Werk eines Malers, der 1908 fünfundzwanzigjährig seinem Leben ein Ende bereitet hat und dessen Bilder, die der Lebende niemals ausgestellt hatte, auch nach seinem Tod bis heute völlig unzugänglich geblieben sind. Der Fall des unbekannten Genies, den wir prinzipiell zu leugnen pflegen, liegt hier vor; denn diese Bilder verraten neben der übermäßigen Aufnahmefähigkeit eines Hochbegabten — der sich mit den mächtigen Eindrücken von van Gogh, Munch, Goya herumschlägt — eine koloristische Freiheit, wie sie in der Wiener Malerei ohne Beispiel ist; seine Probleme sind etwa die von Corinth und Munch zu jener Zeit, aber auch noch später. Dieses Verbrausen einer Lebensfülle in der Konzentration eines Todgeweihten hat etwas Faszinierendes und Erschütterndes; und neben dem psychologischen Problem lockt ein ebenso anziehendes historisches. Dieser Unbekannte, den jetzt der Scheinwerfer sensationeller Entdeckung in grelles Licht tauchen wird, war bei aller krankhafter Genialität ein Ende, nicht ein Anfang, ein Erbe, nicht ein Bahnbrecher; er hat nichts von der Physiognomie des jungen Kokoschka und dessen Generation. Zwischen dem Jahrgang 1883, dem Gerstl angehört, und dem Jahrgang 1886 Kokoschkas und der Seinen liegt der tiefe Riß; wahrscheinlich ist es ein Teil des Konflikts, an dem Gerstl starb, daß er sich jenseits stehen wußte.

MÜNCHENER AUSSTELLUNGEN

VON

HANS ECKSTEIN

Die Ludwigsgalerie (Otto H. Nathan) macht die von ihr erworbene Sammlung des 1924 verstorbenen norwegischen Malers Bernt Grönvold zum letzten Male in ihrem gesamten Bestande der Öffentlichkeit zugänglich. Die 38 Gemälde und 24 Zeichnungen des von Grönvold in den neunziger Jahren entdeckten Friedrich Wasmann, für den die Jahrhundert-Ausstellung 1906 die erste, seitdem nicht wieder erloschene allgemeine Anerkennung brachte, stehen im Vordergrund des Interesses. Wasmanns hinterlassenes Werk ist als Ganzes gewiß keine Erfüllung seines ungemeinen

Talents. In manchen Bildnissen ließ er sich am schönen Handwerk genügen, seiner urwüchsigen Kraft und sinnlichen Fülle mißtrauend. Um so beglückender sind jene Bilder, in denen sich sein echter malerischer Instinkt ungehemmt auslebt, wie in dem Bildnis der alten Weinwirtin, das in seiner Unmittelbarkeit und in der Eindringlichkeit der farbigen Charakterisierung von allen Wasmannbildern der Sammlung den stärksten Eindruck hinterläßt. Die große Meraner Landschaft („Meran am Abend") reicht zwar nicht ganz an die Meraner Landschaft der Hamburger Kunsthalle heran — der hier ins Bild hineingenommene weite Vordergrund mit der konventionellen Staffage schwächt die Großartigkeit des Hamburger Bildes etwas ab —, muß aber nach der Wirtin an zweiter Stelle genannt werden. Diese Landschaft bekundet (wie das Naiftal 1835) am schönsten Wasmanns ausgeprägten Sinn für farbige Abtönungen durch Licht und Ferne. An den Zeichnungen erfreut aufs neue die wunderbare Präzision der wesenhaltigen Linie, die den Zeichner Wasmann einem Fohr oder Scheffer von Leonhardshoff an die Seite stellen. Der Bestand der Sammlung Grönvold ist durch die Ausstellung in der Nationalgalerie und seit 1922 in der Hamburger Kunsthalle allgemein bekannt und Wasmanns Bilder sind von Gustav Pauli in „Kunst und Künstler" (Jahrgang XV, Heft IV) gewürdigt worden, so daß es hier genügen mag, noch kurz auf die drei anderen, in der Sammlung Grönvold vertretenen Künstler zu verweisen, auf Martin Rohden, dessen Sohn Franz Rohden und den Hamburger Hans Beckmann, unter dessen Landschaftsstudien mit überhohem blassen Himmel einige oberbayrische Landschaften durch ihre malerische Frische überraschen.

Im Kunstverein war die Sammlung Hubert Wilm ausgestellt, die rund 400 Werke der deutschen Plastik und Werkkunst des zwölften bis achtzehnten Jahrhunderts umfaßt. Seit Erscheinen des Katalogs von Julius Baum (1929) ist die Sammlung, deren Ausbau auch von wissenschaftlichen Gesichtspunkten bestimmt wurde und sich im wesentlichen auf Werke lokaler Kunstschulen beschränken mußte, weiter gewachsen; die bedeutendste neuere Erwerbung ist wohl die kölnische Holzplastik einer stehenden Heiligen (Törichten Jungfrau, um 1320) aus der Sammlung Leopold Seligmann. Bei der Erwerbung niederbayrischer Plastik und von Figuren des bayrischen Barock und Rokoko (Krumper, Asam, Ignaz Günther, Peter Alexander Wagner) hatte Wilm oft eine glückliche Hand.

Die Galerie J. B. Neumann und Günther Franke zeigt eine Ausstellung von acht Malern aus dem Freundeskreise Erich Heckels und Schmidt-Rottluffs. Walter Grammatté † trägt mit expressionistischen Formeln in seinem müden „Blumenmädchen" einen sentimentalen Stoff recht effektvoll vor und überzeugt in der Landschaft und seinem Selbstporträt noch weniger. Rohlfs, Otto Müller, Schmidt-Rottluff, Heckel, Max Kaus sind mit ihre Eigenart bezeichnenden Werken gut vertreten, ebenso Anton Kerschbaumer, dessen Blick auf Rom von der spanischen Treppe zu den stärksten Eindrücken gehört. Otto Herbig ist mit Kohlezeichnungen und neuen Gemälden vertreten, die in der farbigen Belebung gegenüber früheren Arbeiten dieses beim Ölbild bisher stark gehemmten Künstlers viel gewonnen haben.

Der Bismarck-Roland des Bildhauers Fritz Behn steht nun in der angekündigten Höhe von 6 m, aus rotem Porphyr gehauen, vor dem Bibliotheksbau des Deutschen Museums. Aus einer Kürassieruniform schaut ein in groben Zügen charakterisierter Kopf mürrisch zu dem für Hildebrands Vater Rhein ausersehenen Platz hinüber. Über Behns Auffassung von Bismarck mag man streiten: die künstlerische Qualität des Denkmals ist leider indiskutabel.

Seit drei Jahren verficht ein von Hans Faber du Faur präsidierter Künstlerbund „Die Unabhängigen" das Prinzip der unbeschränkten Juryfreiheit. Seine diesjährige Ausstellung, ein Sammelsurium hoffnungslosen Pfuschertums, brachte zum dritten Male den Beweis, daß von der Künstlergenossenschaft bis zu der Neuen Secession und den nur noch sogenannten Juryfreien nicht ein eiziges Talent von noch so bescheidenem Belang übergangen worden ist. Gleichwohl erfreuen sich die „Unabhängigen" nicht nur der Unterstützung der Stadt, die an sichtbarster Stelle ihnen Räumlichkeiten zur Verfügung stellt, oder des Prinzen Rupprecht, der ihre Ausstellung eröffnet, sondern ihr Aufruf „zur Anbahnung lebendigerer und gesünderer Beziehungen zwischen Kunst und Volk" ist unter anderm unterzeichnet von Geheimrat Dr. Theodor Fischer und Geheimrat Dr. Wilhelm Pinder — Unterschriften, die wohl kaum mit Kenntnis der Ausstellung gegeben wurden.

BERLIN

Die Berliner Ausstellungen werden im nächsten Heft besprochen.

NEUES AUS AMERIKA

Frank Lloyd Wright (Anm. d. Red.: von dem Entwürfe neulich in der Berliner Akademie ausgestellt waren und der in Deutschland vielfach als Vater der modernen Bestrebungen in der Architektur bezeichnet wird) hielt einen Vortrag über moderne Architektur. Er sagte darin, daß es ein schrecklicher Traum sei zu denken, es könne sich ein internationaler Stil entwickeln; er wandte sich gegen eine „stilisierende Architektur", wie er sie in Deutschland gesehen habe, und sprach sich für eine Entwicklung auf individueller Basis aus. „Ich habe in Deutschland", sagte er, „in den letzten Jahren das Bestreben nach Formen wahrgenommen, die sich nicht zu mannigfaltigem Reichtum entfalten, sondern auf kahle Gesimse und kastenförmige Gebilde hinauslaufen. Gerade Linien und glatte Flächen, Formen der Maschine, sind zu Werten an sich erhoben worden. Reisschiene und Winkelmaß machen den Stil, und dabei hat es sein Bewenden." Im Verlauf der anschließenden Debatte bezeichnete Wright den internationalen Stil als eine Pest.

Die „College Art Association" in New York hat auch für diesen Winter Wanderausstellungen zusammengestellt. Die erste Ausstellung soll eine Bilderausstellung werden und etwa siebzig Werke der Pariser Schule zeigen. Die drei

anderen Ausstellungen zeigen Graphik: eine Sammlung „von Dürer bis Zorn", eine andere moderner Franzosen und eine dritte moderner Amerikaner.

Die dreißigste Ausstellung des „Carnegie Instituts" in Pittsburg wurde am 15. Oktober eröffnet. Sie geht dann nach Baltimore und St. Louis. Sie enthält Werke von fünfzehn europäischen Nationen. Die Vertreter Deutschlands sind sehr willkürlich ausgewählt.

Das „Museum of Modern Art" in New York wird als erste Winterausstellung das Lebenswerk von Matisse zeigen.

Gerhard Hauptmann wird im Winter nach Amerika kommen. Thomas Mann folgt im Jahre 1933. Zu Vorlesungen an der Columbia University.

Knoedler stellt vom Oktober bis zum November französische Landschaften, vornehmlich aus eigenen Beständen, aus: Bilder von Corot, Courbet, Daumier, Daubigny, Boudin, Millet, Th. Rousseau, Manet, Monet, Renoir, Degas, Sisley, Pissarro, Cézanne, Seurat, van Gogh, Gauguin, Bonnard, Vuillard, Picasso, Braque, H. Rousseau, Matisse, Derain, Dufy, Segonzac, Utrillo u. a.

Die A. A. A. A. Galleries versteigern im Dezember die Thomas B. Clarke-Collection. Sie enthält in der Hauptsache eine 175 Werke umfassende Bildnissammlung, in der die frühen amerikanischen Maler stark vertreten sind. Die Versteigerung wird hier als das Hauptereignis der Kunstversteigerungen angesehen.

Die Gebäude des neuen „Whitney Museum of American Art" wird von der New York Times folgendermaßen beschrieben: „Das Farbenschema der Fassade ist einem alten Gebäude in Marakesch entnommen. Die Marmoreinfassungen und Säulen sind griechisch. Ein großes Basrelief zeigt einen Adler in weißem Metall. Die Tür ist aus Aluminium. Aus diesem Metall sind auch die Einrahmungen der Fenster. Der Stil ist modern, doch ist der Versuch gemacht, das Gefühl für das Klassische nicht zu verlieren". Man sieht: das ist allerhand!

Am 1. Oktober wurde in New York der Riesenprachtbau des neuen Waldorf-Astoria-Hotels eröffnet. Eine Radiobotschaft Hoovers und ein Festessen für sechstausend Gäste leitete das Ereignis ein. Das Haus ist im Stil der amerikanischen „Movie Cathedrals" — wie man hier die Kinopaläste nennt — erbaut. Die Architektur folgt der Tendenz, dem Geist der Zeit zu huldigen, ohne die Verehrer historischer Stile vor den Kopf zu stoßen. Die Hauptattraktion ist ein enormer Speisesaal, dessen Wände mit kolossalen Wandgemälden des spanischen Malers Seret geschmückt sind. Die Motive der Wandbilder sind dem Don Quixote entnommen.

Dr. Hermann Post (New York)

PAUL KRISTELLER †

VON

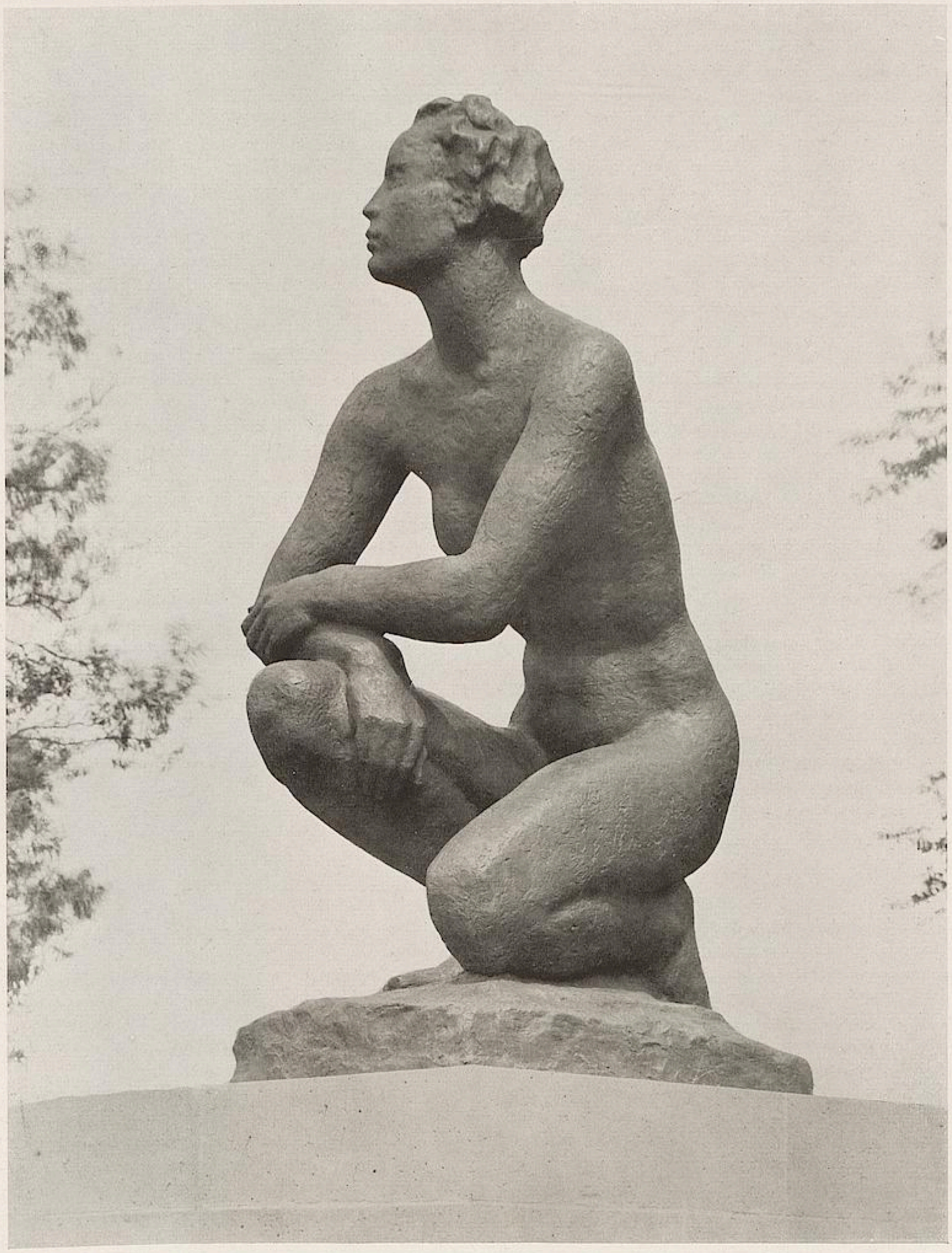
MAX J. FRIEDLÄNDER

Paul Kristeller ist am 2. Oktober aus einer Welt geschieden, an der er viel auszusetzen hatte, und aus einer Zeit, die ihm ganz und gar nicht gefiel. Die Nachricht wird auf die jüngeren Fachgenossen schwerlich einen so tiefen Eindruck machen, wie es der Bedeutung dieses Kunstforschers entspräche. Vor fünfzehn Jahren schon hat sich Kristeller ausgeschaltet aus dem Betriebe, der seinen Grundsätzen widersprach und ihm unerträglich erschien. Er war auf Grund emsiger und gewissenhafter Arbeit die Autorität geworden auf dem Gebiete des frühen italienischen Bilddrucks. Seine Autorität ist nicht durch eine andere ersetzt worden, wohl aber hat die Kunstforschung sein Gebiet und seine Methode zu vernachlässigen begonnen.

Er nahm jede Aufgabe ernst und schwer und mußte beobachten, daß andere mit geistreichen Einfällen oder lyrischen Deklamationen leichter und rascher Erfolge erzielten als er mit geduldiger Akribie. Er fühlte sich dazu berufen, eine Bibliothek oder ein Kupferstichkabinett zu organisieren und zu verwalten, und war seinem Charakter und seinen Kenntnissen nach dazu in hohem Grade geeignet. In jungen Jahren hat er in Italien mehr als eine staatliche Sammlung von Kupferstichen geordnet, aber wenig Dank geerntet für seine selbstlose Bemühung.

In Berlin geboren und aufgewachsen, studierte er in Leipzig bei Anton Springer. Mit der Dissertation — über die Anfänge der Straßburger Buchillustration — betrat er ein Gebiet, dem er mit ausdauerndem Studium treu blieb. Eine Reihe wertvoller Publikationen über den florentinischen und lombardischen Bilddruck folgte, reife Früchte nach eifriger Arbeit in allen Bibliotheken Europas. Er hat aber auch, die Grenzen seines Spezialstudiums überschreitend, eine historische Darstellung des gesamten Bilddrucks verfaßt, die in mehreren Auflagen bei Bruno Cassirer in Berlin erschienen ist, und ein Buch über Mantegna geschrieben. Der Paduaner mit seiner unerbittlichen Klarheit war ein Meister nach seinem Herzen.

Als Gelehrte dauernd, mit innerer Befriedigung, ohne Lehrberuf, tätig zu sein auf dem fragwürdigen Gebiete der Kunst, mag wenigen gelingen. Kristeller resignierte früh. Daß der Krieg ihm den Zugang zum Süden versperrte, daß die Inflation seine wirtschaftliche Sicherheit bedrohte, waren schwere Enttäuschungen. Zäh und tapfer hat er gegen Mühseligkeiten gekämpft, am Ende noch gegen Krankheit. In der Erinnerung lebt er als ein redlicher Mann mit gütigem Herzen, dem es nicht gegeben war, sich anzupassen, einzuschmeicheln oder durchzuschlängeln. Das Glück der Unabhängigkeit mag er um so tiefer empfunden haben, je größer die Opfer wurden, mit denen er es erkaufte. Seine Verdienste werden nicht vergessen werden und Anerkennung finden, wo und wann der ethische Wert strengen Wahrheit-Suchens gemessen und geehrt wird.



GEORG KOLBE, KAUERNDE. 1927. BRONZE AUF STEINSOCKEL. ÜBERLEBENSGROSS
GARTEN DES MARBURGER KUNSTINSTITUTS

AUS DEM KOLBEWERK DES VERLAGS DES KUNSTGESCHICHTLICHEN SEMINARS, MARBURG A. L.

DAS GROSSE KOLBEWERK DES MARBURGER KUNSTGESCHICHTLICHEN SEMINARS

Das Photographieren von Kunstwerken hat in unserer Zeit eine außerordentliche Bedeutung gewonnen, da die verbreiteten Aufnahmen in hohem Maße die Erinnerungsvorstellung bestimmen und der häufigere Umgang mit den Reproduktionen nicht selten maßgebenderen Eindruck hinterläßt als die nur gelegentliche Begegnung mit den Originalen. — Kann an die Wiedergabe von Gemälden nur die Forderung höchstmöglicher technischer Vollendung gestellt werden, so muß der Photograph, der sich mit der Aufnahme plastischer Kunstwerke beschäftigt, eine besondere Eignung für die Aufgabe haben, er muß mit einem lebendigen Gefühl für die plastischen Werte überhaupt und mit der Fähigkeit der Einfühlung in die spezifischen Anschauungsformen einer Epoche oder eines Meisters ausgestattet sein. Es ist seit Wölfflins richtungweisenden Ausführungen viel über das Thema der photographischen Aufnahmen plastischer Kunstwerke diskutiert worden, und die theoretische Beschäftigung mit der Frage hat die praktische Handhabung in günstigem Sinne beeinflußt. Es wird noch immer gesündigt, aber das Fehlerhafte wird erkannt, und die Zahl der künstlerisch befriedigenden Aufnahmen ist im Steigen begriffen.

Für Meisterwerke der Vergangenheit bedeutet die Aufnahme eine Art der Interpretation, und sie wird gerade in ihren besten Formen immer bestimmt sein durch die mehr oder minder subjektive Einstellung der Gegenwart zu den historischen Stilen. Für die Kunst der Lebenden gibt es die Möglichkeit objektiver Darstellung, sofern der Künstler selbst die Art der Aufnahme seiner Werke zu bestimmen vermag. Rodin hat als erster sehr bewußt von dieser Möglichkeit Gebrauch gemacht, indem er die extrem malerischen Aufnahmen seiner Skulpturen guthieß und damit zeigte, wie er seine Schöpfungen angeschaut wissen wollte. In einer veränderten Zeit müssen diese Aufnahmen als wichtige Dokumente für die Interpretation der Originale selbst gewertet werden.

Kolbe verwahrt sich dagegen, ein Schüler Rodins genannt zu werden, den er selbst nicht mehr als flüchtig gekannt hat. Aber der Eindruck Rodins auf den jungen Künstler ist ganz gewiß stark und bestimmend gewesen, und wenn Kolbe manche Lehre aus dem Werk des älteren Meisters empfangen hat, so auch diese, daß in der Photographie seiner Schöpfungen dem Bildhauer ein wichtiges Hilfsmittel der Selbstkontrolle wie der Wirkung auf die Außenwelt an die Hand gegeben ist.

Es ist bezeichnend, daß die wesentlichen Photographen Kolbescher Werke aus den Kreisen der Kunsthistoriker stammen. Der erste war Schnorr von Carolsfeld, der zweite ist der Sohn Richard Hamanns, der in dem Marburger Seminar seines Vaters die beste Schulung für die schwierige Aufgabe empfangen hat. Von ihm stammt der größte Teil der Aufnahmen, die der Kunst des Bildhauers vorzüglich gerecht werden.

Auch wer Kolbes Werk von vielen Ausstellungen zu kennen meinte, wird den Tafelband mit Gewinn durchblättern. Wenn man eine gewisse Einseitigkeit in der Auswahl zu beanstanden geneigt ist, so mag man in ihr die subjektive Meinung des Künstlers erkennen, der seine jüngeren gegenüber den früheren Werken zu bevorzugen scheint und seine Arbeit als Porträtist für minder wesentlich nimmt als seine freien Figurenkompositionen. Es ergibt sich hieraus eine gewisse Einförmigkeit, die den Gesamteindruck der Veröffentlichung beeinträchtigt. Der unvoreingenommene Beobachter sieht das Gesamtwerk Kolbes reichhaltiger und vielfältiger, als es in diesem Bande sich darstellt, den man trotz dieser Einschränkung als wesentlichen Beitrag zur Erkenntnis seiner Kunst und als besonders dankenswerte Tat eines mutigen Verlages in dieser schweren Zeit gern entgegennimmt.

Glaser

VORBERICHT

der Berliner November-Auktionen

R. Lepke kündigt für Ende November die Versteigerung der bekannten Berliner Sammlung Ludwig Löwenthal an. Von den niederländischen Gemälden ist eine Variante der Jordaens-Komposition „Der Satyr und der Bauer" hervorzuheben, ferner ein Selbstporträt mit Familie des Adriaen van de Velde und Bilder von Codde, Palamedesz, B. G. Cuyp, Laermans. Interessant ist das Bildnis des Jean Jacques Rousseau, von Januarius Zick auf Kupfer gemalt, und eine Tafel von dem „Meister der Lübecker Briefkapelle". Unter den guten alten Möbeln befindet sich eine in der Literatur bekannte Roentgenkommode, unter den Werken der Kleinplastik sind zwei wichtige Arbeiten des Johann Heinrich Meißner beachtenswert.

Der Schwerpunkt der Sammlung S., Berlin, die am 10. und 11. November bei der Firma Lepke zum Ausgebot kommt, liegt im Altberliner Silber und Kunstmobiliar und auf dem Sondergebiet der Tassen.

Im Dezember soll die Sammlung Max v. Bleichert versteigert werden: Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, Porzellane des achtzehnten Jahrhunderts, Elfenbein-Miniaturen, Tabatieren, Augsburger Silber und persische Teppiche.

Die im vorigen Heft erwähnte Buchauktion aus Berliner Privatbesitz bei Graupe wird, gemeinsam mit der Graphikversteigerung Ibach-Barmen, am 16. und 17. November stattfinden, die Versteigerung der Sammlung Prinz Friedrich Leopold am 27. und 28. November.

Am 6. und 7. November wird die Firma Hollstein & Puppel eine Kupferstich-Sammlung aus deutschem Privatbesitz, die ein seltenes niederdeutsches Schrotblatt um 1460 enthält und im übrigen die großen Stecher des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in guten Drucken präsentiert, zum Verkauf stellen; anschließend eine interessante Reihe meist deutscher Zeichnungen aus dem neunzehnten Jahrhundert, darunter geschätzte Kartons der Romantiker und Nazarener.

M. E.

Die deutsche Graphik der Sammlung C. Sachs, die ursprünglich am 6. November mit bei Boerner versteigert werden sollte, fällt auf Wunsch des Besitzers als Stiftung dem Breslauer Museum zu.

DREISSIGSTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. OKTOBER, AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTEINUNDDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG

ROGIER VAN DER WEYDEN, BILDNIS EINER JUNGEN FRAU

AUSGESTELLT IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

KOPF EINES KAISERS. KOPTISCH
AUSGESTELLT IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

MEISTERWERKE DER BILDNISKUNST

SONDERAUSSTELLUNG IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

VON

KARL SCHEFFLER

Die Staatlichen Museen in Berlin leiten, mit einer Ausstellung von Meisterwerken der Bildniskunst aus mehreren Jahrtausenden (Malerei, Zeichnung und Plastik), eine Reihe von Sonderveranstaltungen ein, die darauf abzielen, aus den Beständen der Sammlungen zeitweise Werke nebeneinander zu zeigen, die stilistisch getrennt, künstlerisch aber verwandt sind. Es soll so der Beweis erbracht werden, daß die Kunst immer und überall dieselbe ist, daß nicht das Stilgewand entscheidet, sondern die Gestaltungskraft, daß diese es ist, die die Meisterwerke der entferntesten Zeiten und Länder einander nahe bringt und sie dauernd aktuell erscheinen läßt, während sie Meisterwerke der Gegenwart gleich ins Klassische erhebt. Dieser Gedankengang ist, wie die Leser von „Kunst und Künstler“ wissen, von jeher ein Hauptpunkt unseres Programms gewesen. Daß er nun auch in den Berliner Museen Geltung gewinnt, wo, wie in allen Museen, Forschungsdisziplin leicht die naive künstlerische Anschauung zurückdrängt, daß der Gedanke gewissermaßen offiziell aufgenommen wird, nachdem er vor Jahren schon in Ausstellungen der Bremer Kunsthalle und der Akademie propagiert worden ist, bezeichnet einen Sieg jenes Willens, den es lockt, das Ganze der

Kunst zu überblicken und ihre Idee an sich darzustellen.

Leider fehlt es den Berliner Museen, so ausgedehnt die Baulichkeiten sind, für solche Sonderveranstaltungen, die aus den reichen Sammlungen wechselnd kleine Privatgalerien von Meisterwerken herausziehen sollen, an geeigneten Ausstellungsräumen. Das ist auch einer der Geniestreiche der Museumsarchitekten. Darum wurde die erste Ausstellung in dem Raffael-Teppichsaal eingerichtet, wobei in den Kauf genommen werden muß, daß die großen dekorativen Teppiche die auf dem mit Stoff bespannten Paneel gut gehängten Bilder stark bagatellisieren. Man wird sich wohl nach einem helleren und auch bequemer am Wege liegenden Raum umsehen müssen. Vielleicht ist einer der schönen Säle im Antiquarium — wo Bilder vor vierzig Jahren so gut aussahen — frei zu machen. Die Antike beansprucht jetzt so viel Raum, daß sie gern etwas zusammenrücken mag.

In der Folge wird es unvermeidlich sein, daß Meisterwerke des neunzehnten Jahrhunderts mit ausgestellt werden. Schon in dieser Bildnisausstellung wäre es lehrreich gewesen, neben dem antiken Knabenkopf ein Werk Schadows zu sehen, neben der herrlichen Zeichnung Holbeins eine der besten Bildniszeichnungen von Menzel, zwischen den Bildnissen von Chardin und Goya ein Bild von Manet, etwa das „Treibhaus“ — das ja eigentlich ein Doppelbildnis ist —, Leibls Mädchenkopf der Nationalgalerie neben Rogier van der Weyden usw. Das Moderne würde sich in einigen Fällen vielleicht nicht halten; es wäre aber wichtig, einmal mit Augen zu sehen, warum und wieso es sich nicht hält. Der Wunsch zu einer solchen Vollständigkeit scheint vorhanden zu sein. Es mußte wohl Abstand genommen werden, weil eine zwischen den Museen und der Nationalgalerie bestehende Unstimmigkeit jede Zusammenarbeit unerfreulich macht.

*

Die erste Ausstellung enthält einundzwanzig malerische Bildnisdarstellungen und zehn Skulpturen. Diese Beschränkung in der Zahl ist etwas streng; sie ist wohl von der Eigenart des Raumes diktiert. Es werden mehrere Gruppen von je drei Bildnissen gezeigt. Eine Hauptgruppe bilden Frans Halsens „Tyman Oosdorp“, Tizians Selbstbildnis und Rembrandts „Hendrickje Stoffels“. Überraschend tritt die Größe der Form in dem ganz auf Grau gestellten Bildnis von Frans Hals hervor. Sie erdrückt fast das Bild von Tizian und erweist sich sogar Rembrandt überlegen. In einer anderen Gruppe — Meister von Flémalle, Jean Fouquet, Rogier van der Weyden — dominiert dieser Letzte mit dem in ewiger Jugend atmenden Bildnis einer jungen Frau so sehr, daß die beiden andern Meisterwerke daneben etwas schulmäßig erscheinen. Dem Heutigen ist es unvorstellbar, wie soviel Formengröße mit einer solchen Genauigkeit Hand in Hand gehen kann. Noch bedeutender — im Menschlichen wie im Formalen — ist dann aber eine danebenhängende Zeichnung Holbeins. In einer Gruppe deutscher Bildnisse — Holbein, Cranach, Dürer — streitet Holbeins Männerbildnis mit Dürers Jacob Muffel, über Cranachs, hier etwas banal wirkendes Frauenbildnis hinweg, um den Preis. Das klassisch Überlegene Holbeins steht einem geistreich Bewegten bei Dürer gegenüber, das — auf höherer Ebene — fast einen Menzelzug hat. Überraschend gegenwärtig wirken zwei ägyptische Mumienbildnisse; sie sind wie von gestern — auch der Erhaltung nach. In der Gruppe Giorgione, Domenico Veneziano und Lorenzo di Credi, wirkt Credi unmittelbar durch Zeichnung und Ausdruck, Giorgione durch schöne Malerei; Venezianos allzuplastische Grisaille erscheint, bei aller Bedeutung, etwas kurios: die Stilform tyrannisiert hier das Künstlerische. Etwas dünn, mehr fein als stark wirken Goya und Chardin, die das achtzehnte Jahrhundert vertreten.

Unter den Plastiken hat der koptische Kaiserkopf eine von innen gestaltete, noch heute spontan anmutende Monumentalität. Rassig, siegend durch forcierte Bestimmtheit, wirkt auch in diesem Verband Settignanos „Prinzessin“. Antonio Tomagninis Männerkopf weist schon auf Virtuosenunarten späterer Jahrhunderte. Unter den ägyptischen Bildnissen wäre eine Porträtbüste aus Amarna aufschlußreich gewesen.

*

Diese Sonderausstellung ist durchaus einheitlich. Dennoch erweckt sie die Vermutung, daß nicht ein einziger gewählt hat. Solche Ausstellungen sollten aber ganz persönlich gemacht werden. Denn hier ist einmal im Persönlichen das Sachliche enthalten. Wie überall dort, wo Kunstgefühl entscheidet.

PARVATI-BRONZE. SÜDINDIEN. 15.—16. JAHRHUNDERT

SAMMLUNG BARON ED. VON DER HEYDT

ASIATISCHE PLASTIK

IN DER SAMMLUNG BARON EDUARD VON DER HEYDT

VON

WILLIAM COHN

In der Ostasiatischen Kunstsammlung des Berliner Völkerkunde-Museums gibt es drei große, jetzt neu hergerichtete Räume, die vornehmlich der chinesischen Plastik gewidmet sind. Nur wenige Besucher wissen, daß hier die größte chinesische Skulpturensammlung in Europa vereinigt ist, und daß sie in ihrem Hauptteil aus Leihgaben eines Sammlers, des Baron von der Heydt, besteht. Alle Perioden der Kunstentwicklung erscheinen mit hervorragenden Beispielen. Da findet sich eine Steinplatte von einer Grabkammer, geschmückt mit flachen Reliefs, die das Datum 114 n. Chr. trägt, somit die wohl älteste heute bekannte datierte chinesische Skulptur; aber sie ist auch eine der bemerkenswertesten mit ihren amüsanten Akrobaten- und Jongleurszenen und mit ihren Tierdarstellungen. Da stehen wir vor feierlichen Weihstelen aus Stein — drei davon sind mit Daten aus dem sechsten Jahrhundert versehen —, die den strengen buddhistischen Stil des sechsten Jahrhunderts, der besten Zeit chinesisch-buddhistischer Kunst, eindrucksvoll veranschaulichen. Fast mehr als die von tiefstem religiösem Gefühl getragenen Trinitäten, die ihr Hauptthema bilden, interessiert das Beiwerk: in innigem Gebet verlorene Stifter, zarte schwebende Engel, wilde, leidenschaftlich bewegte Dämonen, Landschaftsdarstellungen, Vorläufer der chinesischen Landschaftsmalerei, die später so Unvergleichliches hervorbringen sollte. Die T'ang-Zeit (siebentes bis neuntes Jahrhundert) wird lebendig mit einem gewaltigen Buddhakopf, der in seiner majestätischen Ruhe zeigt, wie auch in so weltabgewandten Werken das Weltliche der Zeitströmungen sich niederschlägt. Die weitere Entwicklung der chinesischen Plastik bringt ganz neue Ziele: Wirklichkeitsfreude und Auflösung der tektonischen Gebundenheit zu malerischer Freiheit. Man vergleiche zwei gleichartige Motive, etwa den reich, fast impressionistisch durchmodellierten Tempelwächter aus Eisen, der der Sung-Zeit (zehntes bis dreizehntes Jahrhundert) angehören dürfte, mit den beiden, bei aller Vehemenz der Bewegung flächenhaft gebundenen Tempelwächtern aus Stein, die aus den berühmten, ach so gründlich ausgeplünderten Höhlentempeln von Lungmen (siebentes Jahrhundert) stammen könnten. Selbst in der Ming-Zeit (vierzehntes bis siebzehntes Jahrhundert) war die Plastik noch keineswegs erschöpft: dekorative Tendenzen erlangen allerdings das Übergewicht, ähnlich wie im europäischen Barock. Im Berliner Museum lernt man die spätere Plastik freilich nur aus unwesentlichen Beispielen kennen. Denn den Schöpfer dieser Sammlung, aus der ich nur einige wenige Höhepunkte hervorhob — von den japanischen Arbeiten sprach ich zum Beispiel überhaupt nicht —, lockte mehr archaische Strenge und kraftvoller Ausdruck. So gehören auch vier wuchtige Tierskulpturen aus den vier großen frühen Epochen der Entwicklung zu den Hauptstücken dieser Skulpturenschau. Nirgends vielleicht lebt sich urchinesisches Genie und urchinesische Phantasie eindringlicher aus als in der Tierplastik.

Aber mit dieser imposanten Leihgabe an das Museum ist der Besitz an asiatischer Plastik des Baron von der Heydt keineswegs erschöpft. Darf in einer Sammlung, die die Antipoden der Mittelmeerkunst bevorzugt — in diesem Sinne ist das Wort Asien hier zu verstehen —, indische Kunst fehlen? Die antik beeinflußte Plastik von Gandhara kommt allerdings nicht zur Geltung — mit Absicht —, des Sammlers ganze Liebe gehört vielmehr jener indischen Kunst, die eine so überschwängliche, nie verkennbare Sprache spricht. Und auf diesem Gebiete muß Baron von der Heydt geradezu ein Pionier genannt werden. Wie wenigen ist auch heute noch die merkwürdige Schönheit indischer Kunst aufgegangen! Im benachbarten Völkerkunde-Museum befindet sich das Fragment einer Feengestalt von dem märchenhaften Tempel zu Konarka (Provinz Orissa) aus dem dreizehnten Jahrhundert, deren wollüstig lächelndes Gesicht und warm atmender Körper jedem Verstehenden unvergeßlich bleiben wird. Der Hauptteil des indischen Besitzes des Baron von der Heydt ist leider nicht in Berlin zu sehen, sondern an den

WEIBLICHE GOTTHEIT. STEIN. KAMBODJA, 10. JAHRHUNDERT

SAMMLUNG BARON ED. VON DER HEYDT

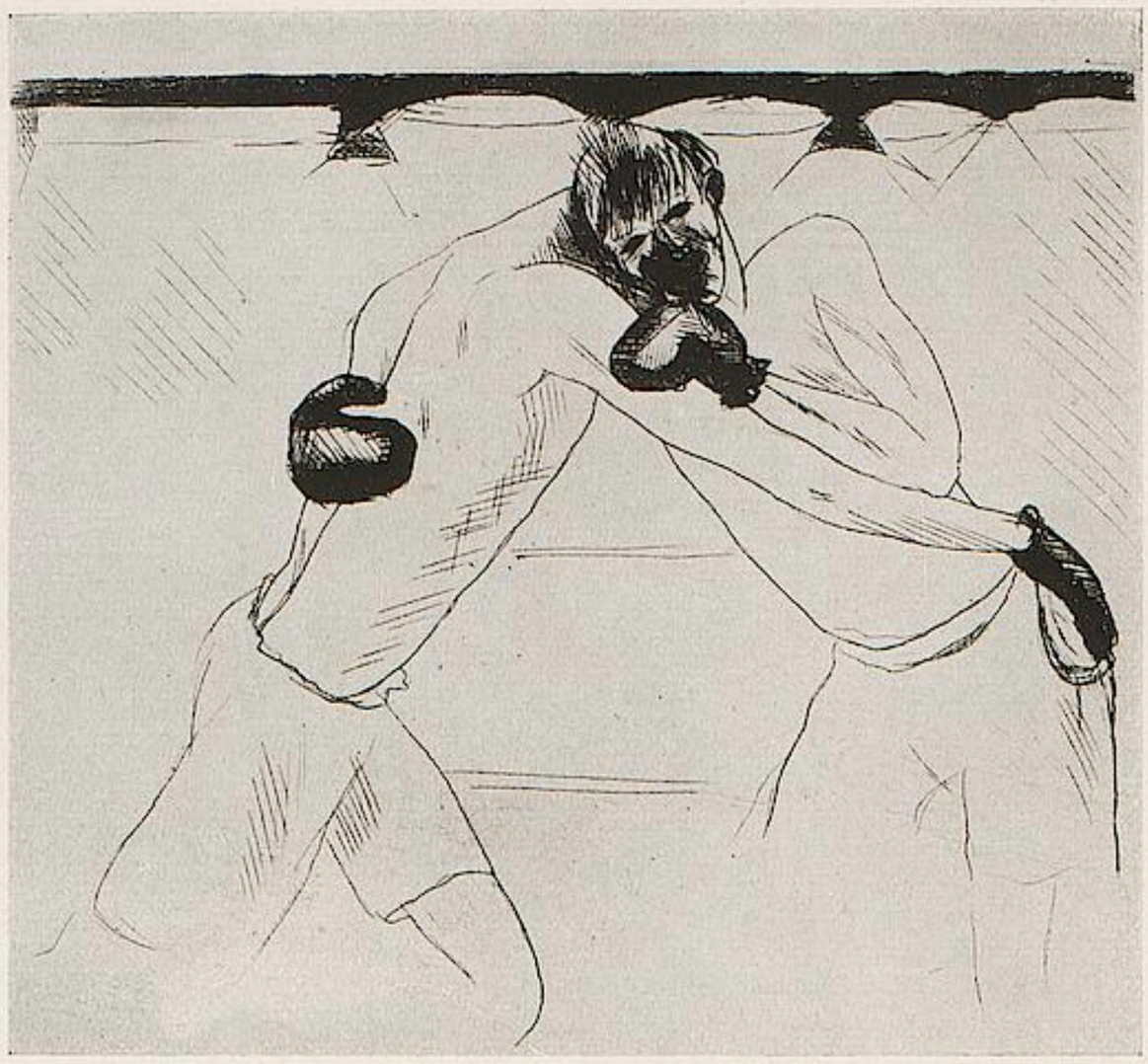
südlichen Gestaden des Lago Maggiore, wo die indischen Werke in der Tat ein glücklicheres Dasein führen, als unter der kargen Sonne der Mark. Der ganze indische Kunstkreis, eine ungeheure Welt für sich, die neben dem Mutterlande, dem heutigen britischen Indien, Birma, Ceylon, Siam, Kambodja, Champa (Annam) und Java umfaßt, spricht dort mit charakteristischen Stücken, am eindrucksvollsten Südindien und Hinterindien. Es ist bisher nicht gelungen, die südindischen Bronzen, die sich erhalten haben und die die Hauptschätze der Museen in Madras und Colombo bilden, mit Sicherheit zu datieren: ein halbes Jahrtausend, etwa die Zeit zwischen 1200 und 1700 kommt in Frage. Wenn, was das Wahrscheinliche zu sein scheint, die zweite Hälfte dieses Zeitraumes sich als Datum ergäbe, so stände man vor der überraschenden Tatsache, daß auch die Hindu-Kunst noch in einer so späten Epoche Unvergängliches schuf. Diese südindischen Bronzen, von denen die Sammlung von der Heydt sechs bedeutende Beispiele ihr eigen nennen kann, sind in Ausdruck, Gestaltung und Technik von höchster Erlesenheit. Hinzukommt noch eine Patina von tiefer Leuchtkraft. Man schwankt, welchem Werke man in Askona die Palme reichen soll, dem grandiosen tanzenden Shiva, Gestalt gewordenem Rhythmus, oder dem majestätisch dastehenden vierarmigen Shiva, seiner graziösen Gattin, oder den beiden Bronzegruppen, die das göttliche Paar vereint darstellen. Hinterindiens Schöpferkraft erscheint am reifsten in der klassischen Epoche, der Entstehungszeit des Tempels von Angkor Vat (zwölftes Jahrhundert), von dem auf der Pariser Kolonialausstellung ein Teil nachgebildet war. Auch diese Periode ist bei von der Heydt vertreten; tiefere Freude erregt aber bei dem Menschen von heute die Frühzeit. Gerade sie glänzt in der Sammlung von der Heydt mit drei Figuren weiblicher Gottheiten, die in ihrer Vereinigung von Strenge der Formengebung mit blühender Lebendigkeit den Vergleich mit besten ägyptischen Werken nicht zu scheuen brauchen. Die javanische Kunst meldet sich insbesondere mit zwei edlen Buddhaköpfen. Sie dürften von Javas weltberühmtem Hauptdenkmal stammen, dem Borobudur, der um die Wende des achten Jahrhunderts entstand und das gewaltigste Monument buddhistischer Frömmigkeit überhaupt genannt werden muß. Sogar Beispiele der noch so rätselhaften Kunst von Champa fehlen nicht.

Plastik der Naturvölker, Plastik Chinas und Indiens — welches ist der letzte Grund, der die Sammlerleidenschaft gerade hierhin lenkte! Mir scheint: Liebe zu aller Kunst, die aus religiösen Tiefen gespeist über Naturbewältigung zu phantasievoller Gestaltung strebt; Aufruf an den Westen, daß Europa nicht die Welt bedeute, kurz eine Sammlung, die so recht ein Dokument entscheidender Geistesströmungen unserer Tage ist. Wir bewundern den Sammler, der auch in dieser schweren Zeit seinen Zielen nicht untreu geworden ist, und wir schulden ihm Dank, daß er einen Teil seiner Schätze, und nicht den geringsten, einem größeren Publikum zugänglich gemacht hat.

KÖPFCHEN EINES BODHISATTVA. CHINA, T'ANG-DYNASTIE, 7.—9. JAHRHUNDERT. MARMOR

SAMMLUNG BARON ED. VON DER HEYDT

Anmerkung der Redaktion: Ein beschreibender, reich illustrierter Katalog der Sammlung wird im nächsten Jahr im Verlag Bruno Cassirer, Berlin, erscheinen: Band I, Asiatische Plastik, bearbeitet von William Cohn, Band II, Kunst der Naturvölker, bearbeitet von Eckard von Sydow.



A. DUNOYER DE SEGONZAC, RADIERUNG AUS DEM WERK „TABLEAU DE LA BOXE"

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

DAS GRAPHISCHE WERK DUNOYERS DE SEGONZAC

VON

CLAUDE ROGER MARX

Im Schaffen Segonzacs gibt es keine Periode, in der er nicht mit voller Hingabe gezeichnet hätte, eine seltene Erscheinung in der jetzt lebenden Künstlergeneration. In dem Bestreben, ausschließlich mit der Farbe zu konstruieren, gibt es unter unseren Zeitgenossen nur wenige, die mit dem Stift oder der Feder in der Hand sich mit der Gesamtheit der natürlichen Formen auseinanderzusetzen suchen. Noch niemals war die Trennung zwischen Kunst und Leben so augenfällig, wie in den letzten zwanzig Jahren. Diese Tatsache allein würde genügen, um den erbitterten Widerstand zu erklären, mit dem man Segonzac bis in die letzte Zeit hinein verfolgte, bis sich endlich die Kraft und gesunde Natur eines Meisters, der die Tradition Corots, Courbets und Jongkinds ganz selbstverständlich fortsetzte, Bahn brechen mußte.

Noch vor zehn Jahren hatte Segonzac keinen Strich radiert; heute beträgt die Zahl seiner Radierungen mehr als dreihundert. Mit derselben Leichtigkeit nämlich wie er zeichnet, arbeitet er graphisch, und zwar nicht wie so viele Maler nach der Skizze, sondern direkt vor der Natur. Kaum daß eine flüchtige Aufzeichnung mit dem Pinsel dem Angriff der Nadel vorausgeht. Daraus entsteht eine „Malergraphik", gegen die „die Spezialisten", wie es nicht anders zu erwarten ist, allerlei einzuwenden haben. Denn Segonzac gehört jener beklagenswerten Familie der Ursprünglichen an, die uns einen Rembrandt, einen Delacroix und Daumier, einen Rodin und Toulouse-Lautrec geschenkt hat.

Wie Rodin in London von Legros die Kaltnadelarbeit gelernt hatte, so beherrschte Segonzac nach einer Unterrichtsstunde bei Laboureur die

Technik, wie man eine Kupferplatte zu behandeln habe. Das war im Jahr 1921. Schon ein Jahr darauf illustrierte er, unter dem Bann der furchtbaren Erinnerungen, die er von der Front heimgebracht hatte, die „Holzkreuze“ von Roland Dorgelès und schuf mit der „Boule de Gui“ und mit dem „Cabaret de la belle femme“ eine Trilogie. Zwei gleich starke Aussagen verstärken einander bekanntlich. Der Graphiker steckt noch in den Kinderschuhen: in diesen Blättern, in denen sich Kaltnadel und Ätzung verbinden, finden sich eine Menge falscher Striche und Flecke, die Zeit für das Ätzen der Platte wurde nicht immer richtig berechnet. Aber mögen diese frühen Drucke auch oft ungeschickt sein, so verraten sie doch jenes überlegene Können, das nicht zu erlernen ist. Hatte sich nicht übrigens schon in der Zeichnung Segonzacs, in dem nervösen, kursiven Strich seiner Feder der geborene Graphiker offenbart?

Bei den Illustrationen zu dem „Tableau de la Boxe“ von Tristan Bernard (N. R. F. 1922) macht der Künstler hin und wieder von seinen Notizen Gebrauch, meist aber wendet er hierbei die Methode, nach der Natur zu radieren, an, der er fortan treu bleibt, und die es ihm gestattet, durch eine unmittelbare Übertragung und ohne daß die Konturen Zeit haben zu erstarren, die flüchtigsten Bewegungen zu erhaschen und zusammenzufassen. Segonzac beherrscht jetzt souverän die Anordnung seiner Zeichnung. Bei einem Blatt wie dem „Swing“ weiß man nicht, ob man mehr den Elan des Champions bewundern soll, mit dem er, geschmeidig wie ein

A. DUNOYER DE SEGONZAC, DIE KORKEICHEN. RADIERUNG

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

Tänzer, den Gegner trifft, oder die Sicherheit und Grazie, mit der der Künstler, ähnlich wie seine Modelle, seinen blitzschnellen Strich führt.

Im Jahre 1924 erschien ein Album von zwölf Blättern, denen man zusammenfassend den Titel „Aus dem Lande des Morin“ beilegen könnte. Flußufer, die von Weiden und Erlen umsäumt sind,

A. DUNOYER DE SEGONZAC, DIE KIRCHE HINTER BÄUMEN. RADIERUNG

MIT ERLAUBNIS DER D.D.A.

geschwungene Brücken, noch kahle Zweige, in denen es aber schon von Säften quillt, eine sanfte Wärme, die aus grauen Wolken dringt, kurz diese kleinen Blätter atmen den ganzen Zauber der Isle de France. Zwei meisterhafte Radierungen: „Kirche hinter Bäumen“ und „Die Wiesen am Flußufer“, bilden die Höhepunkte dieser Publikation. Seitdem hat der Griffel Segonzacs nicht geruht, sei es, daß der Künstler an den Quais von Paris oder in Versailles, in Chaville, in Saint-Tropez oder in seinem Atelier in der Rue Bonaparte arbeitete.

Neuerdings hat der Künstler gleichzeitig mit den Bildern, deren Klangfarbe immer mannigfaltiger wird, mit den großen panoramaartigen Aquarellen in Südfrankreich eine importante Reihe von großen Graphiken vollendet, auf denen die in so wenigen Jahren erreichten Fortschritte in die Augen fallen. Immer wieder stellt er den kleinen südlichen Hafen dar, mit seinem Quai, seiner Mole, seinem Strand, den glitzernden Weinbergen, den sanften bewaldeten Hügeln, die sich von dem strengeren, gebirgigen Hintergrund abheben, und einem Meer, das abgeschlossen wie ein See wirkt. „Der Pachthof mit der Tenne“ hat Segonzac zu einer Reihe von Varianten angeregt. Auf den früheren Radierungen

wimmelte es von hingeworfenen Andeutungen; jetzt erzielt er mit erstaunlicher Virtuosität Helldunkel-Wirkungen, die ihm bisher fehlten, indem er den hellbeleuchteten Partien wohltuende Schatten entgegensetzt.

Obwohl Segonzac im allgemeinen alle Anerbietungen der Verleger ausschlägt, allen Versuchen, ihn als Illustrator zu gewinnen, Widerstand leistet, hat er sich doch entschlossen, einige hervorragende Texte zu interpretieren, da er dies übernehmen konnte, ohne sich Zwang aufzuerlegen, das heißt, ohne ein Zipfelchen seiner Freiheit aufzugeben. Im vergangenen Jahr ist „Bubu de Montparnasse“ von Charles Lous Philippe erschienen, ein bedeutendes Werk, das mehr als fünfzig Radierungen in allen Formaten umfaßt: Figuren, Landschaften und Interieurs.

Dicht vor dem Erscheinen sind: „Sports“, wozu Giraudoux den Text liefert, „l'Appel du Clown“ von Regis Gignoux, „la Treille Muscate“ von Colette (und hier werden wir Gelegenheit haben, die zwei ehrlichsten unter den Schaffenden unserer Epoche in ihrer animalischen Liebe zur Mutter Erde vereint zu sehen). Ein noch im Werden befindliches, aber schon begonnenes Werk wird als die Summe von allem, was Segonzac am leidenschaftlichsten liebt, Aufsehen erregen: es sind die Illustrationen zu den „Georgika“. Mit diesem bedeutenden Werk wird sich das Wunder erneuern, das Bonnard mit seinen Lithographien zu Daphnis und Chloe und Maillol mit seinen Holzschnitten zu den Eklogen vollbracht haben. Ohne falschen Archaismus wird der Maler die ewige Wahrheit der antiken Dichtung zu neuem Leben erwecken, denn der Thyrsus des Winzers bekränzt sich noch heute mit denselben Reben wie zu Zeiten Virgils.

A. DUNOYER DE SEGONZAC, WINTERLANDSCHAFT. ZEICHNUNG

COLLECTION C. R. MARX. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.

CONSTANTIN GUYS, DAME AM FENSTER MIT HUND. AQUARELL

CONSTANTIN GUYS

VON

CHARLES BAUDELAIRE

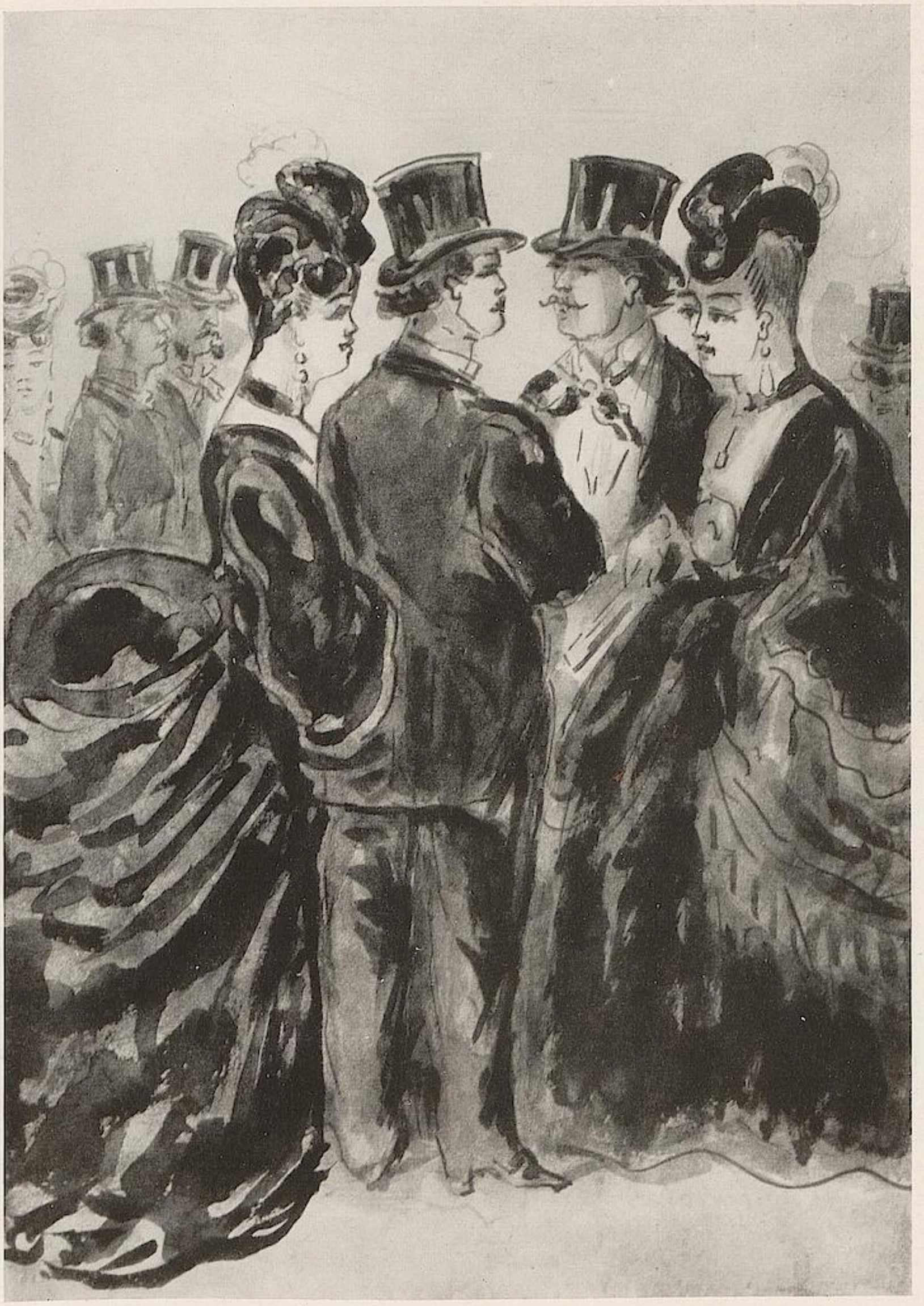
Heute will ich meinen Lesern von einem merkwürdigen Manne berichten, von einer kraftvoll in sich geschlossenen Persönlichkeit, die keiner Anerkennung bedarf. Nicht eine seiner Zeichnungen ist signiert; aber alle seine Werke tragen den Stempel seiner leidenschaftlichen Seele, so daß seine Verehrer, die sie lieben und schätzen, sie nach meiner Beschreibung leicht wiedererkennen können. Als großer Freund der Menge und des Inkognito treibt C. G. die Originalität bis zur Bescheidenheit. Thackeray, der bekannte große Kunstliebhaber und der Illustrator seiner eigenen Romane, berichtete eines Tages in einer kleinen Londoner Zeitung von G. Dieser war darüber so empört, als hätte man sein Schamgefühl verletzt. Noch kürzlich, als er erfuhr, daß ich seinen Esprit und sein Talent öffentlich würdigen wollte, bat er mich eindringlichst, seinen Namen nicht zu nennen, und von seinen Werken als den Werken eines Anonymus zu sprechen. Ergeben füge ich mich diesem seltsamen Wunsch. Der Leser und ich, wir wollen die Existenz von C. G. negieren

CONSTANTIN GUYS, DAME IM BALLKLEID
TUSCHZEICHNUNG

und seine Zeichnungen und Aquarelle, denen er selbst mit den Augen des Fachmanns kritisch gegenüber steht, studieren, als seien wir Gelehrte, die wertvolle, zufällig überlieferte Dokumente zu beurteilen hätten, deren Verfasser ewig unbekannt bleiben muß. Um mein Gewissen völlig zu beruhigen, nehme man an, daß alles, was ich von G.s seltsamer, unergründlich leidenschaftlicher Natur zu sagen habe, fast ausschließlich seinen Werken entlehnt ist; es ist nur poetische Fiktion, Vermutung, Phantasiegebilde.

G. ist alt. Man sagt, daß Jean Jacques mit zweiundvierzig Jahren anfing zu schreiben. Vielleicht war es gerade in demselben Alter, als G., ganz trunken von all den Bildern, die sich in seinem Gehirn häuften, auf ein Blatt Papier Tusche und Farben warf. Ehrlich gesagt, er zeichnete barbarisch, wie ein Kind und fluchte seinen ungeschickten Fingern wie den ungefügen Werkzeugen. Ich kenne eine beträchtliche Anzahl dieser primitiven Schmierereien und gestehe, daß es für die meisten Menschen, die etwas davon verstehen oder zu verstehen glauben, keine Schande gewesen wäre, wenn sie hinter diesen wilden Skizzen kein Genie vermutet hätten. G. war sein eigener Lehrer; ohne fremde Hilfe eignete er sich die kleinen Kunstkniffe an, und ist heute in seiner Art ein tüchtiger Meister. Geringe Spuren seiner ursprünglichen Unbeholfenheit fügen zu seinen reichen Gaben überraschende Anmut. Wenn ihm eine solche „Jugendsünde“ zu Gesicht kommt, zerreißt oder verbrennt er sie, schamerfüllt, in komischer Wut.

Zehn Jahre lang hegte ich den Wunsch, G., diesen weitgereisten Kosmopoliten, kennenzulernen. Ich wußte, daß er lange für eine illustrierte englische Zeitung tätig war, die Gravüren nach seinen Reiseskizzen (Spanien, Türkei, Krim) veröffentlicht hatte. Später habe ich eine Fülle dieser an Ort und Stelle improvisierten Zeichnungen gesehen und seinen sorgfältigen, außerordentlich interessanten Tagesbericht über den Krimkrieg gelesen. Dieselbe Zeitung hatte auch zahlreiche Kompositionen desselben Verfassers nach Balletts und neuen Opern (immer ohne Namen) gebracht. Bei unsrem ersten Zusammensein merkte ich sofort, daß ich es weniger mit einem Künstler als mit einem Weltmann zu tun hatte. Das Wort „Künstler“ ist hier in einem sehr engen, „Weltmann“ in sehr weitem Sinne zu verstehen. „Weltmann“, das ist ein universaler Mensch, der die unergründlichen, gesetzmäßigen inneren Zusammenhänge der Welt begreift; „Künstler“, das ist ein Mensch, der an seine Palette gebunden ist, wie der Leibeigene an seine Scholle. G. hört es nicht gern, wenn man ihn einen Künstler nennt, und hat er nicht in gewisser Beziehung recht? Er interessiert sich für die ganze Welt; er will alles, was sich auf unserer Erdoberfläche abspielt, wissen, verstehen, würdigen. Im allgemeinen ist die soziale und politische Welt dem Künstler fast völlig fremd; wer in der rue Breda wohnt, weiß nicht, was im Faubourg Saint Germain vorgeht. Mit zwei oder drei Ausnahmen, die man gar nicht erst zu erwähnen braucht, sind die meisten Künstler trotz aller Geschicklichkeit nur arme Teufel, reine Handwerker, Dorfintelligenzen, bäurische Hirne. Ihre Unterhaltung bewegt sich naturgemäß in einem



CONSTANTIN GUYS, KONVERSATION. ZEICHNUNG

SAMMLUNG JOSEF STRANSKY, NEW YORK

CONSTANTIN GUYS, TÄNZERIN IN BLAU MIT BLUMENKRANZ
AQUARELL UND FEDER

sehr engen Kreis und wird dem Weltmann, dem Universalgenie, sehr bald unerträglich.

Wenn wir nun zu der Würdigung G.s übergehen, müssen wir vor allem eins festhalten: Wißbegierde ist der Ausgangspunkt seines Genies.

Erinnern Sie sich eines Bildes (es ist wirklich ein Bild), das wir dem bedeutendsten Kopf dieser Zeit verdanken und das „Mensch der Menge“ heißt? Hinter den Scheiben eines Kaffeehauses betrachtet ein Rekonvaleszent freudig die Menge; sein Gedanke vermählt sich allen Gedanken, die vor seinen Augen lebendig werden. Den Todesschatten kaum entronnen, nimmt er entzückt alle Keime und Ausdünstungen des Lebens in sich auf; da ihm beinah alles entschwunden wäre, besinnt er sich, um sich intensiv an alles zu erinnern. Schließlich stürzt er sich in die Menge, auf der Suche nach einem Unbekannten, dessen flüchtig auftauchendes Gesicht ihn faszinierte. Die Wißbegierde ist zur unwiderstehlichen, schicksalhaften Leidenschaft geworden!

Stellen wir uns einen Künstler vor, der geistig immer im Zustand des Rekonvaleszenten ist, und wir haben den Schlüssel zu G.s Charakter.

Was dem Vogel die Luft, dem Fisch das Wasser, das ist ihm die Masse. Sich der Masse zu vermählen, ist ihm Leidenschaft und Beruf. Für den Meisterbummler, für den leidenschaftlichen Beobachter ist es ein ungeheurer Gewinn, in der Menge, der beweglichen, unbeständigen, flüch-

CONSTANTIN GUYS, DAME IM BALLKLEID. FEDER UND TUSCHE

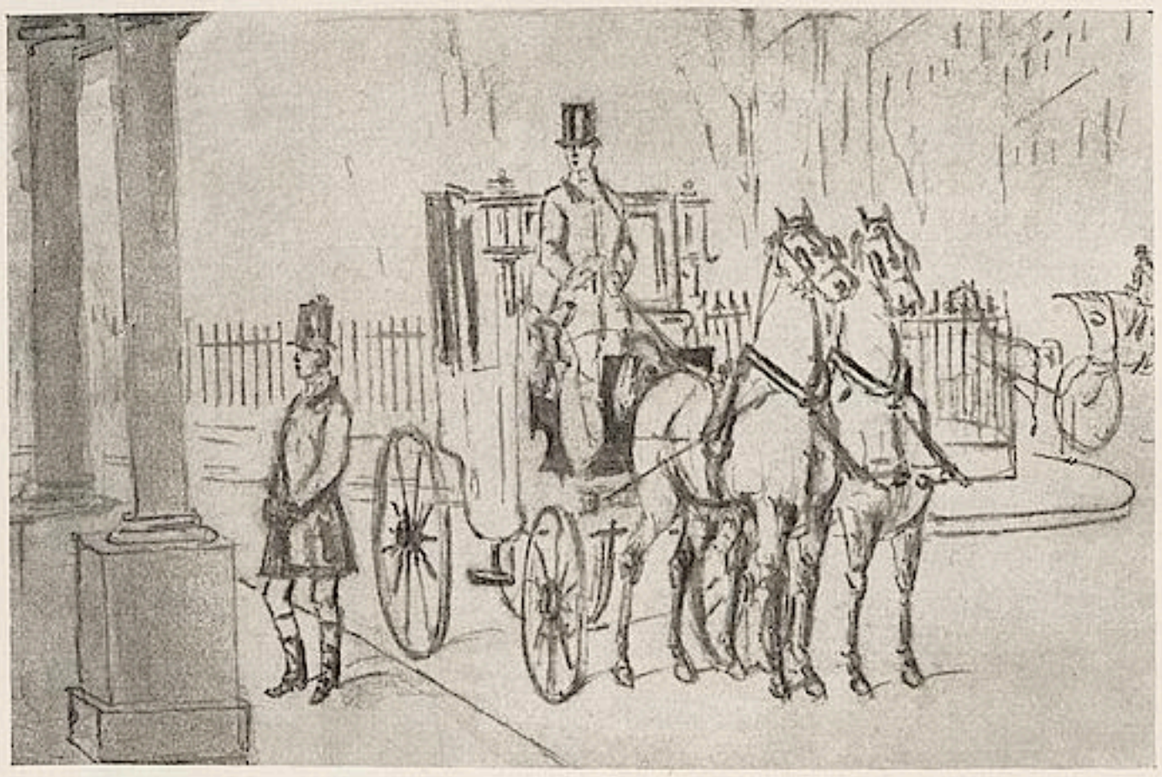
CONSTANTIN GUYS, ZWEI TÄNZERINNEN, AUSRUHEND. BLEI UND KOHLE, LAVIERT

tigen und unendlichen, Wohnung zu nehmen. Außerhalb seiner selbst zu sein und sich doch überall zuhaus zu fühlen. Es ist ein Ich, das beständig das andere Ich gierig sucht, es in Bildern, die lebendiger sind als das Leben selbst, zurückwirft und deutet. Während einer Unterhaltung, die G. mit suggestivem Blick und beschwörender Geste belebt, äußerte er eines Tages: „Wer sich in einer Menschenmenge langweilt, ist ein Trottel, ein Trottel, ich verachte ihn, er sei denn von einem so positiven Kummer niedergedrückt, daß seine ganze Kraft davon in Anspruch genommen wird."

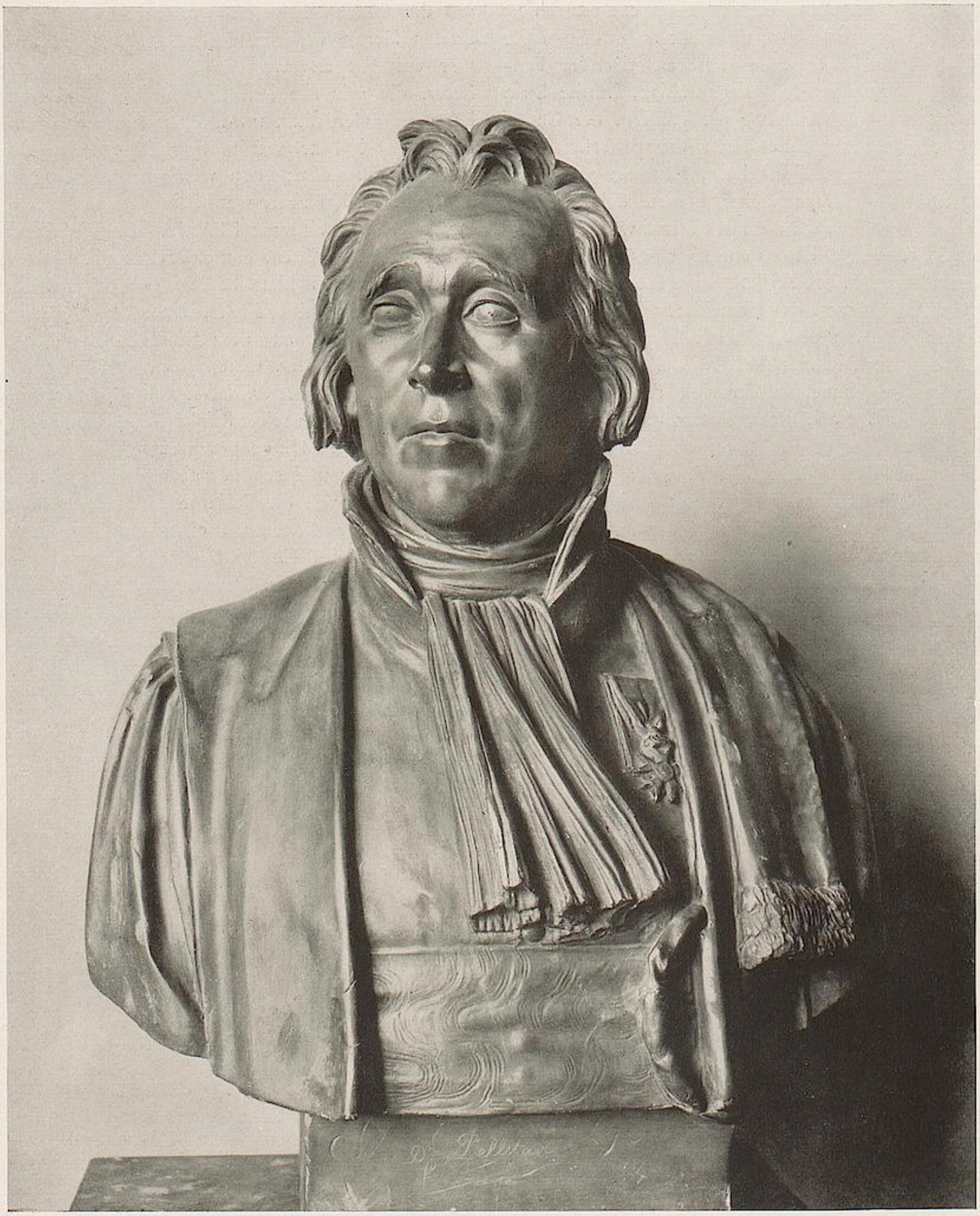
Wenn G. die Augen öffnet und beim Erwachen die strahlende Sonne auf seinen Fensterscheiben leuchten sieht, ruft er vorwurfsvoll bedauernd: „Welch gebieterischer Befehl! Welche Lichtfanfare! Schon seit mehreren Stunden ist alles voll Licht! Und ich habe das Licht verschlafen! Wieviel ‚erleuchtete' Dinge hätte ich sehen können und habe sie versäumt!" Und er eilt hinaus und sieht den Lebensstrom majestätisch und glänzend an sich vorüberrauschen. Er bewundert die ewige Schönheit und die Staunen erregende Harmonie des Großstadtlebens, Harmonie, die trotz des Wirrwarrs menschlicher Freiheit wie von der Vorsehung aufrecht erhalten scheint. Er betrachtet die Landschaften der Großstadt, Steinlandschaften, die Nebel umschmeichelt oder Sonnenstrahlen geißeln. Er freut sich der schönen Wagen, der stolzen Pferde, der strahlend sauberen Grooms, der gewandten Diener, des schwebenden Ganges graziler Frauen, der schönen Kinder, die glücklich über ihr Leben und ihre schönen Kleider dahinschreiten, in einem Wort: des gesamten Lebens. Man kann sicher sein, daß sein Adlerblick schon aus ungeheurer Entfernung erkennt, wenn eine Mode, ein Kleiderschnitt sich leicht verändert hat, wenn Schleifen oder Schnallen Kokarden haben weichen müssen, wenn die Nackenschleife breiter ausladet und der Haarknoten vom Scheitel in den Nacken gerutscht

ist, der Gürtel höher getragen wird und der Rock größere Weite aufweist. Ein Regiment marschiert über die Boulevards — vielleicht an das Ende der Welt — und schmettert seine aufreizenden Fanfaren, leicht wie Hoffnungsstrahlen, in die Luft, und schon hat G.s Auge die Waffen, die Gangart, die Physiognomie dieser Truppe erfaßt, geprüft, analysiert. Funkelndes Zaumzeug, Musik, entschlossene Blicke, dichte, biedere Schnurrbärte, alles dringt chaotisch auf ihn ein und wenige Minuten später ist das daraus entstehende Gedicht schon virtuell vorhanden. So lebt seine Seele in der Seele dieses Regiments, das marschiert wie ein Tier aus einem Guß, ein stolzes Bild freudigen Gehorsams!

Doch der Abend naht! Es ist die seltsame, unbestimmte Stunde, in der sich das Himmellicht verbirgt und die Städte aufflammen. Das Gas sticht fahl vom Purpur der untergehenden Sonne ab. Gute und Böse, Weise oder Toren, alle Menschen sagen: „Endlich ist der Tag vergangen!“ Sie denken nur an ihr Vergnügen und jeder strebt zu der erwählten Stätte seiner Lust, um den Becher des Vergessens zu leeren. Bei strahlendem Licht, tönender Poesie, verwirrendem Leben, schwebender Musik, überall, wo Leidenschaft seinem Auge Modell steht, wo sich der natürliche und der Gesellschaftsmensch in seltener Schönheit enthüllt, wo die Sonne die flüchtigen Freuden des „entarteten Tieres“ verklärt, weilt G. bis zuletzt. „Das war ein gut angewandter Tag,“ sagen gewisse Leser, die wir alle kennen, „ein jeder von uns hat genug Genialität, um ihn gut zu verbringen.“ Keineswegs! Nur wenig Menschen haben die Fähigkeit zu sehen; noch weniger verstehen sich zu äußern. Nun aber, wenn die andern schlafen, beugt sich der einsame Kämpfer über den Tisch, bohrt denselben Blick, den er eben auf die Menge richtete, auf das Blatt Papier, schlägt sich mit seinem Bleistift, seiner Feder, seinem Pinsel herum, spritzt das Wasser aus dem Glase bis zur Decke, probt seine Feder an seinem Hemd, eilig, emsig, fieberhaft, als fürchte er, daß ihm die Bilder wieder entschwänden, sich selbst bekämpfend, sein eigener Gegner. Und die Dinge gewinnen Leben auf dem Papier, stärker und schöner als die Natur, seltsam enthusiastisch wie die Seele ihres Erzeugers. Der Natur ist ihr Geheimnis entrissen. Das ganze Material, das im Gedächtnis sich drängte, wird geordnet, gesichtet, in Harmonie gelöst, der Idealisierung unterworfen, die das natürliche Resultat einer kindlichen Vision ist, das heißt einer klaren, wunderbar genialischen Anschauung.



CONSTANTIN GUYS, EQUIPAGE VOR DER HAUSTÜR. ZEICHNUNG



JOSEPH CHINARD, BILDNISBÜSTE Dr. PELLETAN. 1810

JOSEPH CHINARD, BILDNISRELIEF Mme. RÉCAMIER. UM 1805

PORTRÄTBÜSTEN JOSEPH CHINARDS

VON

GÜNTHER SCHWARK

Joseph Chinard, der zur Zeit Napoleons I. einer der gesuchtesten und fruchtbarsten Porträtbildhauer in Frankreich war, wurde am 12. Februar 1756 in Lyon als Sohn eines „marchand sur la rivière" geboren. Schon als Volksschüler nahm er an den Kursen der von Nonotte geleiteten königlichen Gratiszeichenschule in Lyon teil und errang dort mehrere Preise. Seine ersten Modellierversuche erregten die Aufmerksamkeit des Bildhauers Blaise. Mit fünfzehn Jahren fand er Aufnahme in dessen Atelier und arbeitete ein Jahr darauf an den Restaurationen des Hotel de ville mit. Im Jahre 1780 entstanden die ersten selbständigen Werke, vier Evangelisten für St. Paul, und zwei Jahre später die Kolossalstatuen des heiligen Bruno und des heiligen Johannes. Ein Kunstliebhaber, der Chevalier de la Font de Juis, empfahl Chinard einen längeren Studienaufenthalt in Italien. Um die Reise zu ermöglichen, beauftragte er ihn mit mehreren Kopien nach Antiken, worauf der junge Künstler eine Anzahlung erhielt. 1784 traf Chinard in Rom ein. Er immatrikulierte sich auf der italienischen Akademie „di San Luca" und beteiligte sich 1786 an einem von ihr ausgeschriebenen Wettbewerb, dem sogenannten „Concorso Balestra". Mit einer anmutigen, noch stark im nachklingenden Rokoko befangenen Gruppe „Perseus befreit Andromeda" errang er den ersten Preis, wodurch er mit einem Schlage in Frankreich berühmt wurde. Zur selben Zeit entstanden in Rom die ersten Porträtwerke, einige Medaillonporträts (eins davon im Louvre) und eine Jünglingsbüste (vormals Sammlung Mante, Marseille). Sie sind im Sinne des Houdonschen „Naturalismus" mit objektiver Treue dargestellt.

1787 kehrte Chinard nach Lyon zurück und heiratete dort die Stickerin Antoinette Perret. Die Revolution brach aus und der Künstler kämpfte in ihren Reihen. 1791 reiste er zum zweiten Male nach Rom. Wegen seiner radikalen politischen Gesinnung wurde er nach längerer Inhaftierung

JOSEPH CHINARD, BILDNISBÜSTE ALEXIS GUIFFRY
1803. TERRAKOTTA

JOSEPH CHINARD, BILDNISBÜSTE POCHALLE. 1794
TERRAKOTTA

auf der Engelsburg aus Italien verbannt. In Lyon geriet er bald in neue politische Verwicklungen. Der Sturz der Gironde-Partei entfachte dort 1793 gegenrevolutionäre Aufstände. Chinard stellte sich dabei auf die Seite der Gemäßigten. Die Jakobiner merkten sich ihn und fanden später, als die Konventsarmee gesiegt hatte, Vorwände, um ihn als Gegenrevolutionär einkerkern zu lassen. Dank des Einspruchs besonnenerer Elemente wurde er im letzten Augenblick vor der Guillotine bewahrt. Nach der Haftentlassung erhielt er von der jakobinischen Behörde den ehrenvollen Auftrag, eine Porträtbüste des Konventsdeputierten Pocholle anzufertigen. Jetzt konnte er seine angezweifelte Gesinnungstüchtigkeit beweisen. Er stutzte die Büste im Sinne der Revolutionskunst, das heißt des „Klassizismus", an den Seiten hermenartig zurecht und umgab sie nicht mit den Requisiten des „ancien regime", Perücke und Halsjabot, sondern hüllte sie in die römische Toga. Von ähnlichem Charakter wie die Pocholle-Herme sind zwei fast gleichzeitig entstandene Frauenhermen, die man, ohne Gewähr, mit Mme. Roland und mit Mme. Jaucourt identifiziert hat.

Auf die Schreckenstage der Revolution folgte das von gesunden Wiederaufbaugedanken erfüllte Direktoire. Chinard hielt sich während dieser Zeit in Lyon auf. In seinen Porträtarbeiten verzichtete er jetzt wieder auf das antike Hermenschema. Die Büste des Architekten Morand und eine Männerbüste im Lyoner Palais des Arts, die in dieser Zeit entstanden, sind Beispiele einer durchaus an der Tradition festhaltenden „naturalistischen" Porträtwiedergabe.

Nach der Jahrhundertwende vollzog sich im Schaffen Chinards eine Wandlung zu einem Kompositionsprinzip, das man vielleicht als „klassisch" bezeichnen darf, wenn anders man unter „Klassik" einen Stil versteht, der den Porträtwerken Raffaels und der Mona Lisa Lionardos artverwandt ist. Die Büsten der schönen Lyonerin Mme. Récamier, die den Höhepunkt dieser Schaffensperiode von ca. 1801—1805 bilden, sind im Gegensatz zu der realistischen Porträtwiedergabe der Vorjahre unter dem Aspekt äußerlicher und innerlicher Ausgeglichenheit „komponiert". Die kompakte Physiognomie Mme. Rolands war noch von trotzigem Ernst erfüllt, und die Züge Mme. Jaucourts belebte ein breites Lächeln, das Antlitz der „göttlichen Juliette" aber ist ganz auf heitere Ruhe gestimmt. In dem auf Schönheit und Ebenmaß bedachten Porträtisten fand die Weiblichkeit nicht nur einen ihrer Eitelkeit außerordentlich schmeichelnden Interpreten, sondern sie wurde dabei auch nicht unwahr erfaßt, sofern man für den Durchschnitt der damaligen Gesellschaftsdamen den Wildeschen Maßstab anlegt: „Was sie sagen ist nichts, aber sie wissen es mit Grazie zu sagen". Von ähnlichem Charakter wie die Récamier-Porträts sind die ungefähr gleichzeitig entstandenen Büsten Mme. de l'Orme de l'Isles, Mme. de Verninacs, Antoinette Perrets u. a. Weniger geglückt sind die Männerbüsten derselben Stilepoche.

JOSEPH CHINARD, BILDNISBÜSTE Mme. DE VERNINAC. GIPS. 1802

Das „klassische“ harmonisierende Gestaltungsprinzip lief der Wiedergabe männlicher Züge zuwider, da es diese leicht ins Feminine und Charakterlose verkehrte. Die Büsten Regnys, Petits, Rosiers, Ludwigs XVI. bedürfen darum mit Ausnahme dieser letzten, die ein Retrospektivporträt des zehn Jahre früher hingerichteten Monarchen ist, kaum der Erwähnung. Sie sind von teigig-weicher Modellierung und ohne ausgeprägte Physiognomien. Eine gewisse äußerliche Ähnlichkeit mit dem Modell wird indessen auch in den schwächsten Arbeiten immer gewahrt. Die ausgesprochen „klassizistischen“ Porträtisten, wie Canova und Chaudet, gingen dagegen von einem aus der Antike gewonnenen physiognomischen Idealbegriff aus und assimilierten ihm die Züge des Modells meistenteils in derartig radikaler Weise, daß die Gesichter der Dargestellten zur völligen Unkenntlichkeit neutralisiert wurden.

Die folgenden Jahre waren im Schaffen Chinards hauptsächlich von repräsentativen Porträts für die Bonapartistische Familie ausgefüllt. 1802 hatte er das Glück gehabt, Napoleon und seiner Gattin Josephine persönlich in Lyon vorgestellt zu werden, und seit der Zeit unterhielt er Beziehungen zum Herrscherhause. Es entstanden Büsten von Napoleon, Josephine, dem Prinzen Eugen und seiner Frau, Auguste von Bayern, von Felix und Elisa Bacciocchi, von Julia Clary und Maria Luise. Es mag mit der Zweckbestimmung dieser Arbeiten zusammenhängen, daß sie von unleidlicher, schematischer Trockenheit und Kühle sind. Ihr Material ist dabei das denkbar beste, carrarischer Marmor, dessen Ausbeute damals der französischen Krone gehörte. Chinard genoß selbst einige Privilegien bezüglich der Marmorentnahme, mißbrauchte aber die Freiheiten und mußte, wegen Marmorschiebungen angeklagt, 1808 Carrara für immer verlassen.

Mit äußeren Ehren reichlich belohnt, Mitglied der Akademien von Grenoble, Piombino, Carrara und Rom, zog sich Chinard in die Professorentätigkeit der Bildhauerklasse der Lyoner Kunstschule zurück. Die letzten Jahre seines Lebens waren nicht weniger produktiv, doch hielt die Qualität nicht mehr mit der Quantität Schritt. Die 1810 entstandene Büste des Arztes Pelletan ragt als einzige vorteilhaft aus den Spätwerken heraus; in den Hermen des Generals Leclerc und des Generals Desaix dagegen machte er dem „Klassizismus“ weitgehend Zugeständnisse. Eine Selbstporträtstatuette, in der er sich nach dem antiken Vorbild der Aischines-Statue stehend darstellte, bildet den Beschluß seines Schaffens. So hatte sich der „Klassizismus“, dem selbst ein Houdon zuguterletzt erlegen war, auch in Chinard erfüllt. Am 2. Juni 1813 starb der Künstler an einer Herzkrankheit, vergessen in den großen Ereignissen, die Europa in Atem hielten.

JOSEPH CHINARD, SELBSTBILDNIS-STATUETTE. TERRAKOTTA. 1812—1813

WILHELM THÖNY, 18. BRUMAIRE. ZEICHNUNG

DER ZEICHNER WILHELM THÖNY

VON

FRANZ ROH

Man wird ihn schwerlich verwechseln mit dem Simplizissimuszeichner gleichen Namens. Thöny (Graz) ist mit Malereien hervorgetreten, von denen besonders einige Versuche fesseln, die Nachtlandschaft zu gestalten. Noch überzeugender erscheint er aber als Zeichner. Er rechnet zu den ganz wenigen Vertretern heutiger österreichischer Kunst, denen niemals etwas Wienerisches, jenes dekorativ Verbindliche gefährlich wurde. Seine Bildform ist immer ursprünglich bis zum Abrupten. Seine Zeichenkunst, die hier allein besprochen sei, wurzelt eigentlich noch im Impressionismus, wenn man diesen Begriff umfassend nimmt. Seine Bildform will nicht als abgekapseltes Absolutum erscheinen, immer will er das scheinbar Improvisatorische, das prozeßhafte Werden und Vergehen in seinen Arbeiten ausdrücken. Auch hat er das Zeug zu einem schnell zugreifenden Karikaturisten und Satyriker, doch will er letzten Endes nicht festnageln und entlarven, auch keinesfalls erzählen. Er versucht inmitten skizzenhaften Fixierens eines realistisch gesehenen Augenblicks etwas dunkel Dämonisches zu packen. In seine zittrigdünnen, erregenden Federstriche hängen sich schwere Lavierungen ein, die das Gespinst der Zeichnung mit lastenden Dunkelmassen durchsetzen. Blanke Leerflächen wechseln mit dichtem Gewühle einer struppigen Faktur. Und ein malerisches Auflösen der Helldunkelerscheinung wechselt — in ein und derselben Arbeit — mit jähem, silhouettenartigem Abbrechen der Figuration.

Thöny sollte mehr beachtet werden. Er ist charaktervoll und dennoch niemals verfestigt. Seine Bildform ist ganz untheoretisch, sozusagen in feuerflüssigem Zustande. Thöny wurde 1888 in Graz geboren, begann in München, zog sich bald wieder nach Graz zurück, illustrierte Balzac (bei Georg Müller), Dostojewski (bei Kurt Wolf), mußte während des Krieges für sein österreichisches Regiment Gefangenentypen zeichnen und trat dann mit sehr bewegten, zum Teil kühnen Landschaftsmalereien hervor. Die Galerien von München, Wien, Prag, Frankfurt, Graz besitzen Arbeiten von ihm. Er gründete die Grazer Secession und unterhält einen Zeichenkurs an der Kunstschule seiner Stadt.

NEUE BÜCHER

Heinrich Wölfflin: Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl. Mit 92 Abbildungen. F. Bruckmann A. G., München.

Vor etwa dreißig Jahren hielt Wölfflin in Berlin (im Verein für Kunstgewerbe) einen Vortrag über das Thema des Buches. Soweit reicht die Beschäftigung mit diesem Problem zurück. Jener Vortrag wollte nicht recht befriedigen. In der Zwischenzeit ist der Gedankengang dem Gelehrten so weise und schön ausgereift, daß ein Buch von wahrhaft Goethischer Klarheit entstanden ist. Wohl eines der schönsten Bücher Wölfflins; jedenfalls eines, das unmittelbar verklärt erscheint vom menschlichsten Anteil, und in dem die Gelehrsamkeit wieder naiv erscheint. Besser, richtiger, gerechter kann die merkwürdige, den Deutschen quälende Frage vom italienischen und deutschen Formgefühl nicht behandelt werden. Von besonderem Reiz ist es, zu beobachten, wie Wölfflin sich zur wissenschaftlichen Gerechtigkeit diszipliniert hat. Er erscheint etwa in einer Lage wie Fromentin, der Rembrandt gegenüber in seinen „Alten Meistern" höchst gerecht zu sein sich bemühte, dessen Herz, dessen natürlicher Instinkt aber Rubens gehörte. Wölfflins Herz ist nun einmal vor allem in Italien. Er ist selbst ein Italiener — ein klassischer — in der Klarheit des Denkens und dem schönen Verhältnisleben des Aufbaus nach. Ein Deutscher ist er dann durch seine erstaunliche Fähigkeit, treffende Sprachbilder, den richtigen Ausdruck mit sinnlicher Bildnerkraft zu finden. Zum Schluß kann es sich der Verfasser des „Geistes der Gotik" und eines Buches über Italien nicht versagen festzustellen, daß er an mancher Stelle sehr wohl zwischen den Zeilen zu lesen verstanden hat. Er hat dann mit einem verschwiegenen Lächeln weitergelesen. K. Sch.

Deutsche Lande, deutsche Kunst. Herausgegeben von Burkhard Meier. Martin Wackernagel: Münster. Deutscher Kunstverlag, Berlin 1931.

Ein weiterer Band in der Reihe dieser sorgfältig geschriebenen, mit instruktiven Abbildungen reich gefüllten Städtemonographien, die ebenso gut dem Studium deutscher Städtebaukunst daheim dienen, wie sie dem Reisenden nützlich werden als Führer. Münster gehört zu den besonders interessanten Städten, weil seine Bauten und Bildwerke ununterbrochen von der romanischen Zeit bis zum Barock Johann Conrad Schlauns reichen. Es gibt noch heute den Eindruck eines in sich geschlossenen Stadtindividuums. Der wohlfeile Preis von vier Mark für das broschierte Exemplar kommt zu den Vorzügen des Inhalts hinzu. K. Sch.

Élie Faure: Corot. Maitres d'autrefois. Les Éditions G. Crès et Cie, Paris.

Hundert Heliogravüren von Braun & Cie nach Bildern und Zeichnungen Corots, alle etwas schwarz und kohlig, so daß die Eigentümlichkeit der leichten, hellen — selbst in den Dunkelheiten noch blonden — Malerei Corots nicht genügend herauskommt. Dennoch ein starker Gesamteindruck, aus dem besonders die vielfachen Zusammenhänge anschaulich hervorleuchten. Die Wahl der Werke ist im ganzen vorzüglich. Die Einführung von Élie Faure (auf etwa 60 Seiten) ist so lebendig, unterhaltend und dabei doch ergründend geschrieben, wie es eigentlich nur die Franzosen zustande bringen. Es ist alles wie gesprochen. Vieles nur wie nebenbei; aber das ist dann oft das beste. K. Sch.

Marie-Juliette Ballot: Le décor intérieur au XVIIIe siécle à Paris et dans l'Ile de France. Boiseries Sculptées et Panneaux Peints. Paris, Les Éditions G. van Oest, 1930.

Die Aufgabe, französische Innendekoration an erhaltenen geschnitzten Vertäfelungen und gemalten Panneaus der Pariser Region zu demonstrieren, war lohnend. Die wechselnden Funktionen der Fläche, des plastischen Schmucks und der abstrakt ornamentalen oder genremäßigen Malerei konnten Anlaß zu Betrachtungen geben, welche „la marche du style des boiseries" wirklich bezeichnet hätten. Statt dessen wird in wenig sinnvoller Beschreibung dessen, was am reichen Abbildungsmaterial mit größerem Genuß und unmittelbar abgelesen werden kann, ein Repertorium der geläufigsten rundplastischen oder reliefartigen Dekorationsmotive — Palmenstamm, Trophäe, Muschel usf. — und ihrer Permutationen mit geraden oder gekrümmten Umrahmungslinien als die jeweilige Stilstufe angegeben. Die Vorzüge des Buches liegen in der Fülle und Übersichtlichkeit des z. T. schwer zugänglichen Materials und der mit Sorgfalt und Geschick benutzten Quellen. M. Eisenstadt

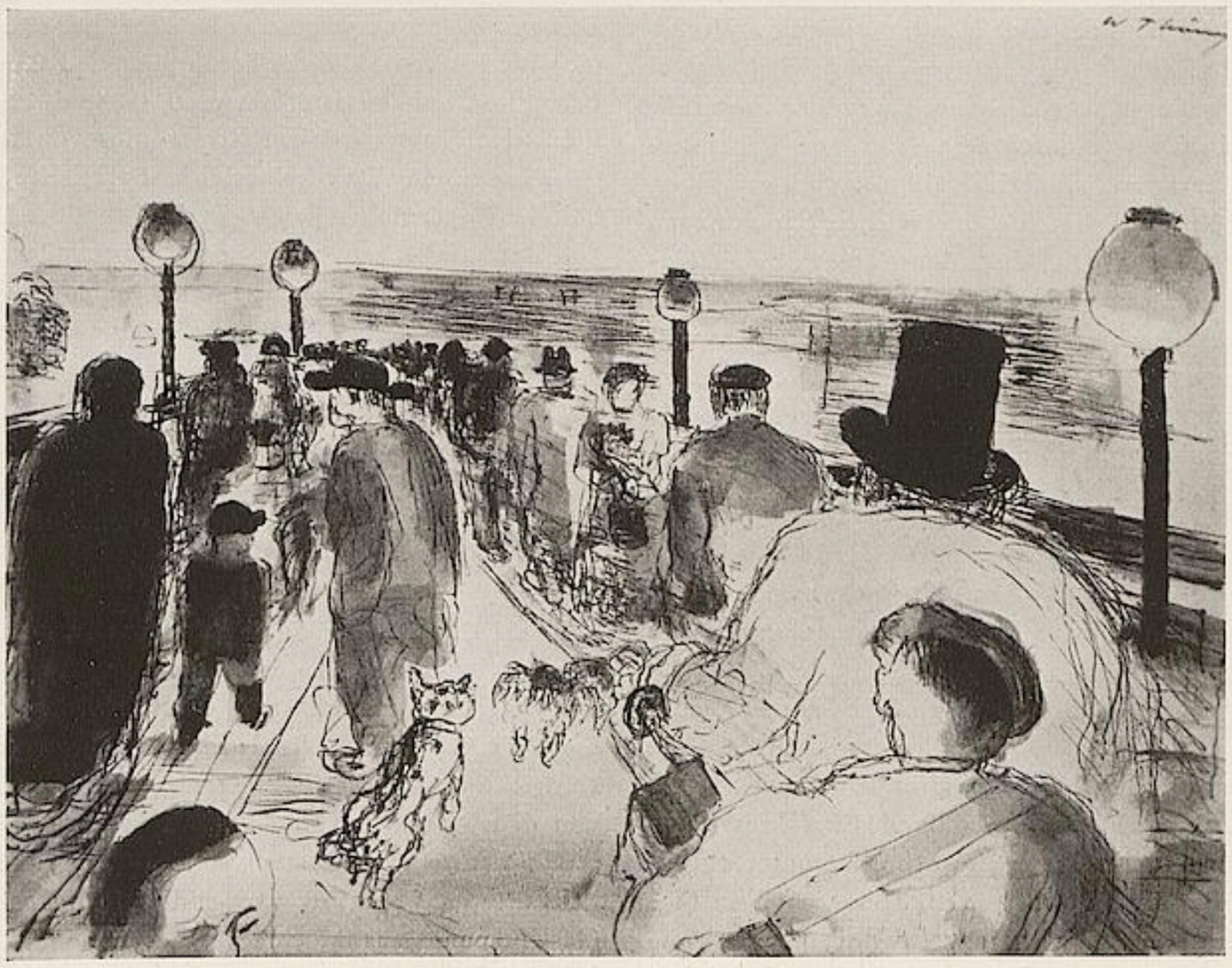
Comte de Salverte: Le Meuble Français d'après les Ornemanistes de 1660 à 1789. Paris, Les Éditions G. van Oest, 1930.

Daß es möglich ist, in einer allgemein orientierenden und durchaus auf den konkreten Gegenstand fixierten Übersicht etwas von der Bewegung, den vielfältigen Parallelen, Überschneidungen und rückläufigen Experimenten ahnen zu lassen, die das eigentliche Leben eines Stils ausmachen, zeigt das Buch des Comte de Salverte. An gutgewählten Beispielen, deren besonderer Vorzug der Typenreichtum ist, wird die Formeigenart gekennzeichnet und der Verwendungszweck genau umschrieben. Gelegentliche Konfrontierung des zeichnerischen Entwurfs mit der Ausführung zeigt den Kunstverstand des Handwerkers im achtzehnten Jahrhundert. Die Mappenanordnung ist sehr zweckmäßig. M. Eisenstadt

Les Trésors des Bibliothèques de France. Les Éditions G. van Oest. Tome III, 11, 12 1930.

Der dritte Band dieser vorzüglich ausgestatteten Publikation, die von M. R. Cantinelli und E. Dacier geleitet wird, enthält in guter Zusammenstellung einige kunsthistorisch wichtige Untersuchungen. A. Auriol beschreibt eine Folge von fünfzehn bisher unveröffentlichten Miniaturen, die zu einer „Visio Sancti Pauli" (in achtsilbigen anglo-normannischen Versen) aus der Handschriftensammlung der Bibliothek von Toulouse gehören und die er in den Anfang des vierzehn-

WILHELM THÖNY, EXZELLENZ. ZEICHNUNG



WILHELM THÖNY, BRÜCKE. ZEICHNUNG

ten Jahrhunderts setzt. Einer recht profanen Inspiration verdankt man das in Details reizvolle Stundenbuch aus der S-ng Dutuit, welches, wie V. Leroquais nachweist, aus einer Pariser Schule um 1450 stammen muß. — Autogramme und Zeichnungen der Romantiker werden anläßlich der Ausstellung in der Bibl. Nationale publiziert. G. Bazin bespricht flämische Zeichnungen und Stiche aus der Stiftung Masson. G. D. Hobson stellt eine Gruppe von zwölf Einbänden auf, deren Herkunft er auf Lyon, 1560—1570, zurückführt.

M. Eisenstadt

Pierre du Colombier: L'art Français dans les cours Rhénanes. (L'art français à l'étranger.) La Renaissance du Livre. Paris 1930.

Dieses nützliche kleine Buch ist nicht lediglich, wie die Einleitung des Verfassers vermuten lassen könnte, eine Sammlung der verstreuten deutschen Forschungsergebnisse, durch französische Funde und Quellen ergänzt. Vielmehr gibt es eine knappe sorgfältige Baugeschichte der Denkmäler und zahlreiche, durch eigene Untersuchungen geförderte biographische Notizen zu den wichtigsten der besprochenen Architekten; berechtigterweise treten die an den rheinischen Höfen beschäftigten französischen Maler, Bildhauer, Dekorateure in der Darstellung stark zurück. Daß das Urteil der deutschen Zeitgenossen mit dem Kanon der oft konsultierten Pariser „Académie d'Architecture" und den konstanten Form-Reservaten des Franzosen gegen „österreichisch-barocke" Tendenzen ausgewogen wird, gibt diesen Bauchroniken, deren Reihung keine an sich dankbare literarische Aufgabe war, eine diskrete, ganz im Sachlichen begründete Spannung.

M. Eisenstadt

Die Sammlung Dr. Richard von Schnitzler. Herausgegeben von Otto H. Foerster. Mit 112 Tafeln. Verlag F. Bruckmann, München.

Dieser große Katalog macht mit einer Sammlung bekannt, die durch ihren Inhalt wie durch ihren Besitzer gleich bemerkenswert ist. Herr von Schnitzler gehört zu den erprobten Kunstfreunden Kölns und hat die öffentlichen Sammlungen der Stadt öfters bedacht. Die Sammlung spiegelt den Geschmack der Generation wider, der W. von Bode seinen Stempel aufgedrückt hat; was ihr persönliches Gepräge verleiht, ist ihre Verwurzelung im Schaffen des kunstfreundlichen Köln. Der Sammler hat in der Auswahl alter Kunst die gleiche Unbefangenheit und Unabhängigkeit bewiesen, die seiner Förderung der zeitgenössischen Kunst zugute gekommen ist.

F. Winkler

Lothar Brieger, Die großen Kunstsammler. Mit 35 Abbildungen. G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1931.

Der Gedanke, ein Buch über die großen Sammler aller Zeiten zu schreiben, ist gut. Er lag in der Luft. Briegers kenntnisreiche Darstellung führt etwa dreißig der wichtigsten Sammler seit der Renaissance vor, denen Charakteristiken von Typen antiker und frühmittelalterlicher Sammler vorangestellt sind. Er hat eine Form gewählt, die sich dem biographischen Roman nähert. Man mag streiten, ob die Auswahl immer richtig, die Form die adäquate sei, jedenfalls schöpft der Verfasser aus einer ausgebreiteten Kenntnis und weiß lebendig darzustellen. Hoffentlich regt sein Buch zu weiteren Arbeiten über das ungemein wichtige Thema an.

F. Winkler

Paul Ligeti: Der Weg aus dem Chaos. Eine Deutung des Weltgeschehens aus dem Rhythmus der Kunstentwicklung. Verlag Georg D. W. Callwey, München.

Schüchtern ist der Verfasser dieses Buches — das sehr ernst gemeint ist — eben nicht, wie man aus dem Titel ersieht. Er versucht schlechterdings alle Fragen zu lösen und die vielfach geforderte „Naturgeschichte der Kunst" zu schreiben. Mit unendlichem Fleiß, einem inneren Ruf folgend, mit reichem Wissen und bemerkenswertem Kombinationsvermögen. Der Effekt ist leider, daß einem die Gesetze der Kunstentwicklung, die Ligeti aufzeigt, nachdem sie so enthüllt sind, etwas banal vorkommen. Das alte „Chaos" ist mir lieber als dieser Weg aus dem Chaos. Man soll nicht zuviel beweisen wollen. Sonst läuft es leicht auf ein Rechenexempel — oder auf die Registrierung einer Kurve — hinaus. Der Verfasser gehört zu den Menschen, die Lösungen aller Fragen um jeden Preis erstreben. Der Preis ist hier, daß es wenige Leser geben wird, die dieses — man darf ruhig sagen „mit Herzblut geschriebene" — Buch bis zum Ende lesen. Denn es fehlt das Originale; es handelt sich mehr um ein Resumee als um eine Eingebung.

K. Sch.

Emile Renders: La solution probable du problème van der Weyden, Flémalle, Campin. 2 Bände. Charles Bezaert, Brügge 1931.

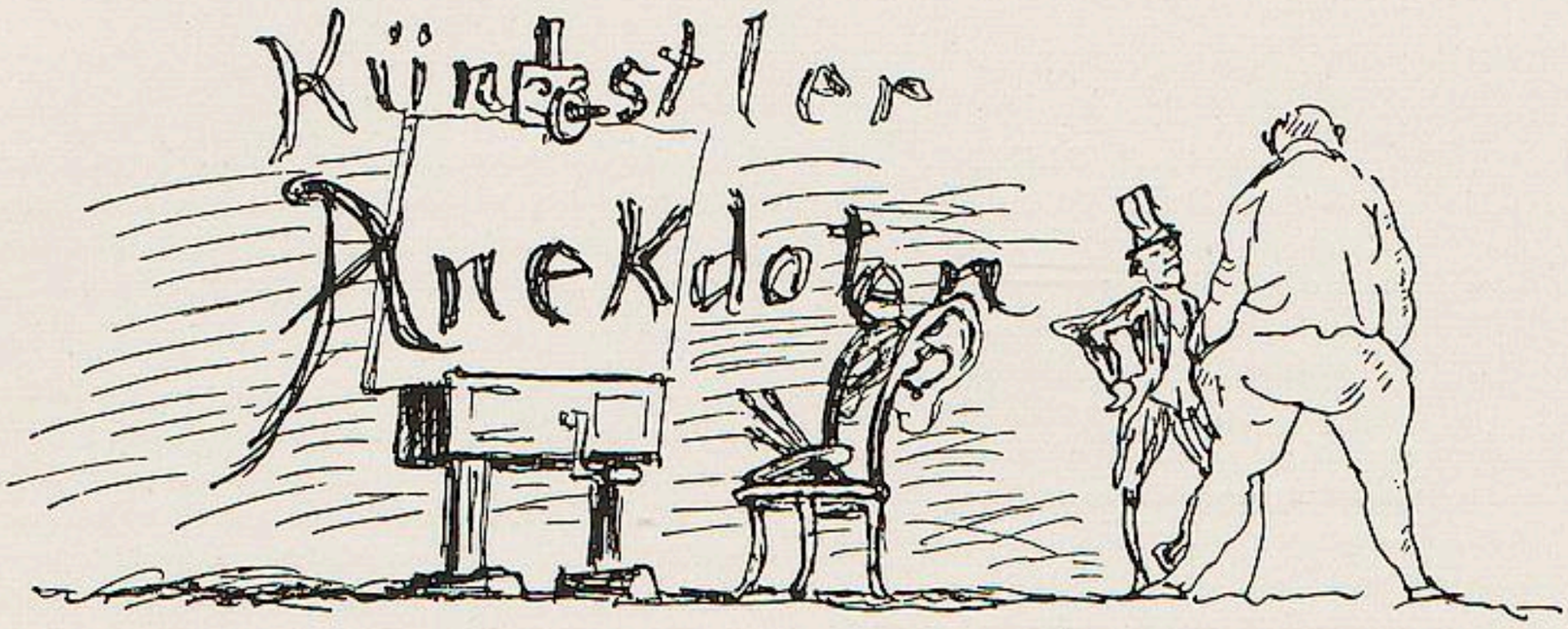
Der Meister von Flémalle, der mit R. Campin identifizierte mutmaßliche Lehrer R. van der Weydens hat nie existiert. Was die Kunstwissenschaft unter diesem Namen zusammenfaßte, waren Rogers eigene Frühwerke von etwa 1425—1440. Der mit Roger verwechselte Rogelet, der erst 1432 aus Campins Werkstatt als Meister hervorging, und Campin selber sind belanglose Lokalmeister gewesen. Gäbe es einen gesonderten Flémallemeister, so hätte Roger alles von ihm entlehnt, es gäbe in seinem Werk keinerlei schöpferische Ideen. In Wahrheit ist Roger neben Jan v. Eyck die größte Malerpersönlichkeit des nordischen fünfzehnten Jahrhunderts gewesen. Urkunden-Interpretation und methodischer Bildvergleich bis in alle Details (prachtvolle Gegenüberstellungen von Abbildungen in Band II) führen Renders zu diesem Ergebnis, das den Leser zur Zustimmung förmlich zwingt. In der leider von regionalistisch-politischen Interessen nicht freien Diskussion ist die wallonische These, es habe eine blühende Malerschule in Tournay gegeben — wahrscheinlich endgültig —, unterlegen.

H. Beenken

Berlin, Wandlungen einer Stadt, von Karl Scheffler. Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1931.

Eine Selbstanzeige statt einer Kritik. Dieses Buch ist der Versuch, eine Stadt als Individuum zu nehmen und ihre Entwicklungsschicksale biographisch-episch aufzuzeichnen — von den ersten Anfängen der Fischersiedelung bis zu der republikanischen Weltstadt von heute. Behandelt ist eigentlich alles, was sichtbar war und ist; alles aber vom selben Gesichtspunkt aus. Möchte der Leser so viel Vergnügen beim Lesen haben, wie der Autor beim Schreiben und Sammeln des Materials gehabt hat.

K. Sch.



Degas lebte sehr mäßig. In jeder Hinsicht. Von seinen Freunden war er oft geneckt worden wegen seiner Gleichgültigkeit den Frauen gegenüber. Er fühlte, daß er den Freunden ein Opfer bringen und ein galantes Abenteuer wenigstens vortäuschen müsse. Als eine kleine Tänzerin, die ihm oft Modell gestanden hatte, nach Amerika fuhr, nahm er einen Platz auf dem Schiff, das dem der Tänzerin folgte. In New York angekommen, blieb er an Bord und kehrte gleich nach Frankreich zurück. „Was kann man mehr tun," sagte er, „als zeigen, daß man es in sich hat, eine Dame von Paris bis New York zu verfolgen!"

*

Als Oskar Wilde im Gefängnis saß, hatte er mit einem literaturbeflissenen Aufseher zu tun. Trotz des Redeverbotes fragte ihn dieser einst: „Entschuldigen Sie Sir, war dieser Charles Dickens ein großer Schriftsteller?" Oskar erwiderte: „Gewiß, sehr groß; sehen Sie, er ist doch tot." „Jawohl Sir, ich verstehe, da er tot ist, muß er wohl groß sein. Und, bitte Sir, diese Marie Corelli, ist die nun groß?" Wilde sagte ihm auf die Schulter klopfend: „Glauben Sie nicht, daß ich etwas gegen ihre Moral habe, was aber ihre Schriften anbelangt, so verdiente sie hier zu sein."

*

Max Seliger, der Leipziger Akademiedirektor, hatte 1914 ein Diptychon gemalt. Links sah man einen deutschen Soldaten von Frau und Kind Abschied nehmen, rechts kehrte er bekränzt zurück. Um doch etwas zu sagen, fragte ein Kollege, dem er das Bild zeigte: „Wie nennen Sie das Bild?" Seliger antwortete: „Landwehrmanns An- und Abschied."

*

Liebermann trifft Edwin Scharff in einer Ausstellung, wo dieser eine kleine Statue von Drake aufmerksam betrachtet. „Jefällt Ihnen das?" fragt Liebermann. „Doch," antwortet Scharff, „das gefällt mir gut." „Jefällt Ihnen das wirklich?" fragt Liebermann eindringlicher. „Aber gewiß," versichert Scharff, „es gefällt mir wirklich." „Ausjeschlossen," sagt Liebermann, „das jefällt Ihnen nich!"

*

Einer, der zu Geld gekommen ist, erzählt einem Freund, er hätte einem Architekten den Auftrag gegeben, ihm ein Haus im allermodernsten Stil zu bauen.

„Was ist denn das Allermodernste?" fragt der Freund.
„So einfach wie möglich — koste es was es wolle".

*

Liebermann besieht in einer Ausstellung Bilder eines Kollegen. Vor einem Porträt sagt er: „Das ist geschickt, das ist unheimlich geschickt. Wissen Sie, ich habe mal zu Anders Zorn gesagt: Sie sollten nur noch mit der linken Hand arbeiten."

*

Der Assistent fragt seinen Direktor: „Kann dieses Bild vom Meister von Meßkirch sein?" „Ausgeschlossen," sagt der Direktor. „Vielleicht ist es von einem Schüler des Meisters?" meint der Assistent. „Ja," antwortet der Direktor, „aber von einem Schüler, den der Meister wegen Unfähigkeit hinausgeworfen hat."

*

Leo Tolstoi hat seinem Roman „Anna Karenina" das Motto vorangesetzt: Die Rache ist mein, ich will vergelten! Die erste deutsche Übersetzerin hat mit dem Russischen und mit der Bibel offenbar nicht gut Bescheid gewußt, denn sie hat so übersetzt: Rache ist süß, ich spiele Aß!

*

Eine Frau geht mit ihrem kleinen Sohn über den Markt in Rostock am Standbild Blüchers vorüber. „Mutter," fragt der Junge, „wat's dat for n'ne Fru?" „Dat is keen Fru," antwortet die Mutter, „dat is Bismarck."

*

An der Schirmabgabe eines Museums:
„...und was kostet das?"
„Zu verlangen haben wir nichts. Wenn Sie es aber gleich erledigen, haben Sie es nachher hinter sich."

*

Liebermann bekam eine gedruckte Aufforderung, sich über sein Schaffen zu äußern. Was er fühlte und dächte, bevor er zu malen beginnt, was er beim Malen empfände, wie ihm hinterher zu Mute wäre. Und so weiter; fünfzig Fragen. Er erwiderte: „Wenn ich Ihre Fragen beantworten könnte, wäre ich nicht Maler geworden."

*

Derain über Picasso: „Picasso hat ein Mittel gefunden, die Malerei zu umgehen."

UNSTAUSSTELLUNGEN

BENNO ELKAN

Der Frankfurter Bildhauer Benno Elkan, der Plastiken, Plaketten, Zeichnungen und Photographien monumentaler Grabmale und Denkmale in der Kunsthandlung Victor Hartberg ausgestellt hatte, befindet sich der Kritik gegenüber in einer ungünstigen Lage. Er ist ein Könner von vielen Graden, ein Beherrscher seines Handwerks; doch gehört er einem Typ des Bildhauers an, der der Gegenwart fremd geworden ist. Er hat eine hohe Meinung von seiner Kunst und seiner Künstlermission. Das ist gut. Nicht so gut ist es jedoch, daß sich dieses Wollen mit provinziell gewordenen Geniebegriffen paart, daß es immer ein wenig theatralisch forciert und altmeisterlich drapiert ist. Die Bildnisköpfe haben manches Gute, doch sind sie alle irgendwie übercharakterisiert und übermonumentalisiert. In dieser Hinsicht tauchen Erinnerungen an Max Klinger auf. Die Zeichnungen sind Paraphrasen von Holbein. Der große Bibelleuchter mit 32 alttestamentarischen Figuren ist in seiner Art eine erstaunliche Leistung, bleibt aber zu sehr eine Renaissancearabeske, um spontan wirken zu können. Elkan leitet seine Kunst mehr von Kunst als von Natur ab; der ehrgeizige Künstler gerät dadurch in eine unnaive, konventionelle Formensprache, ihm fehlt die schöpferische Verwunderung vor der Erscheinung. Daß die Zeit einer so gearteten emphatischen Akademie vorüber ist, muß, mit der gebührenden Achtung vor so viel Können, Intelligenz und Fleiß, festgestellt werden. Um der Idee der Kunst willen.

DIE HERBSTAUSSTELLUNG DER AKADEMIE

Sie ist besser als ihr Ruf in der Presse. Sie enthält nicht nur im einzelnen gute Zeichnungen und Plastiken, sondern ist auch im ganzen mit klug ordnendem Geschmack gemacht. Die Ablehnung erklärt sich zumeist daraus, daß jene Künstler, die ihre Stilgesinnung wie ein Wappen vor sich hertragen, in dieser Ausstellung fehlen oder — wie Schmidt-Rottluff — ohne Wirkung bleiben, daß dagegen die Künstler wieder mehr hervortreten, die im Sinne der Tradition arbeiten. Die Gründe dafür sollten in der festgefahrenen Arbeitsweise der Programmatiker gesucht werden — Ausstellungen wie die in der Berliner Secession, in der Galerie A. Flechtheim und auch im Kupferstichkabinett beweisen es —, nicht in einem Versagen der Akademie. Man hat sich auch wohl zuviel von den im Sommer diktatorisch vorgenommenen neuen Ernennungen versprochen. Die davon erwartete und erhoffte Wirkung wird auch weiterhin ausbleiben. Denn die „neue" Kunst, von der immer noch Rettung erwartet wird, hat sich selbst längst erledigt. Es mag was immer in Zeitungen und Zeitschriften darüber geschrieben werden, die Akademie mag diese Kunst nachträglich sanktionieren: es gibt für sie weder rechte Liebhaber mehr noch rechte Feinde. Die Ausstellungen liegen verlassen, der Kunsthandel hat die einst übermäßig Protegierten wieder fallen lassen, und den Museumsleitern wird in ihren Bildersälen moderner Kunst bang und bänger. Die Dinge korrigieren sich selbst. Was nach der Selbstreinigung bleiben wird, ist eine Kunst der mittleren Linie ohne Lärm und Renommage, geleitet von Überlieferungen und einem wieder zu Ehren kommenden Fleiß.

*

Willkommen sind in dieser Herbstausstellung Arbeiten von vier Münchner Zeichnern — Münchnern freilich im weiteren Sinne. Carl Caspar hat unbefangen gezeichnete Illustrationen für ein Kinderbuch ausgestellt, vortrefflich in Holz geschnitten von A. Fallscheer. Sie lassen sich den im besten Sinne deutschen Märchenillustrationen Leopolds von Kalckreuth an die Seite stellen. Max Unold zeigt Landschaftsaquarelle, die in ihrer bewußten Selbstbeschränkung sympathisch sind. Zeichnungen von Kubin bilden eine ausdrucksvolle Gruppe; hier wächst Stil organisch aus einer Persönlichkeit. Ausgezeichnet ist eine Radierung von Hermann Mayrhofer-Passau; es ist die reife, sinnlich spontane Arbeit eines Talents mit guter Kinderstube.

Unter den Gästen fällt wohltätig auch Karl Walser auf mit Entwürfen zu Wandmalereien im Züricher Muraltengut. Es sind Grisaillen von feinem Reiz der Komposition und des Hell-Dunkels. Auf Walser, der ein seltener Gast geworden ist und manchmal schon vom Schauplatz abgetreten zu sein schien, läßt sich das im Sport gebräuchliche Wort anwenden: Klasse bleibt Klasse. Nachhaltige Wirkung geht auch von den Pinselzeichnungen des Dresdeners Josef Hegenbarth aus; in einer persönlichen Weise ist darin Altmeisterliches mit Persönlichem verbunden.

Unter den Zeichnungen Berliner Künstler erfreuen die heiteren, klaren Federillustrationen Hans Meids, die überzeugenden Landschaftsaquarelle von Georg Walter Rößner, die mit ihren römischen Motiven freilich ein wenig wie aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wirken und die persönlichen Blätter von Max Kaus, Lithographien und Aquarelle, die ebenfalls den Charakter des Graphischen haben. Rudolf Großmann hat unter seinen geistreich bissigen Bildniszeichnungen dieses Mal nicht ganz glücklich gewählt; von Dreßlers Arbeiten überzeugt am meisten das aquarellierte Frauenbildnis (Nr. 73), unter Artur Degners Aquarellen nimmt die Abendlandschaft den ersten Platz ein, und Willy Jaeckel interessiert am lebendigsten mit dem ernsthaft durchgearbeiteten pastellierten Selbstbildnis. Walter Klinkert ist ein liebevoll genauer Landschaftszeichner. Er erlebt, menzelisch fleißig, die Freuden der Reise und läßt den Betrachter daran teilnehmen.

Die Plastik hat ein schönes Niveau. Joachim Karsch zeigt empfindsam modellierte Kleinplastik. Er wird immer besser. Anton Grauel kommt ihm mit zwei Gipsen einer sitzenden und einer ruhenden Frau nahe. Und nicht weit zurück bleibt auch Toni Stadler mit einer weiblichen Bildnisbüste. Eine kleine Terrakotta von Heinz Rosenberg-Fleck bestätigt die Disziplin einer Begabung, worauf früher schon hingewiesen wurde. Meisterhaft ist ein Bronzekopf von Richard Scheibe, den wir als Selbstbildnis ansprechen möchten. Die ältere Bildhauergeneration repräsentiert Fritz Klimsch, vor allem mit der sehr anmutigen „sitzenden Frau", August Kraus mit

seiner immer wieder gern gesehenen „laufenden Katze“ und der verstorbene Ernst Wenck mit barock bewegten Tonskizzen für Kirchenplastiken.

Im ganzen ist die Ausstellung sehr ruhig. Nichts für unruhige Gemüter. Die stillen Künstler, so bescheiden sie sich im Vergleich mit den Meistern auch ausnehmen, schicken sich aber an, die lauten zu überholen.

DAS ZEITGEMÄSSE GEBRAUCHSGERÄT

Diese von Curt Glaser im Lichthof des Alten Kunstgewerbemuseums veranstaltete Ausstellung ist wirklich zeitgemäß. Sie hat mühevoll alles oder doch das meiste von dem zusammengetragen, was heute an einfach gutem, sachlichen Gebrauchsgerat (Tischgerät, Glas, Porzellan, Metall, Stoffe, Lampen usw.) vorhanden ist. Es ist nicht eben viel. Ein neues Angebot für Barbaren des Geschmacks macht sich auf allen Märkten, in allen Auslagen breit. Vor dem Krieg, als wir ein „neues Kunstgewerbe“ hatten, gab es weitaus mehr. Freilich waren die Formen des Gebrauchsgeräts damals noch zu sehr persönlich betont; jedes bessere Stück hatte eine Künstlermarke. Das ist inzwischen zum größen Teil überwunden worden. Das ausgestellte Gerät ist wohltätig anonym. Zur Orientierung ist diese Ausstellung unübertrefflich, der Besucher kann sich aussuchen, was ihm gefällt und sich Ware und Firma für den Bedarf vormerken. Er erspart damit ein zeitraubendes Suchen in vielen Läden, das dennoch gar zu oft vergeblich bleibt, weil das wenige Gute im Wust des Geschmacklosen verborgen ist und oft unauffindbar bleibt.

Sieht man dieses gute Gebrauchsgerät beisammen, so mutet alles sehr selbstverständlich an. Um so mehr, als die Ausstellung übersichtlich und klar gemacht ist. Und doch war ein weiter Weg nötig, um die Ornamentpest des Kunstgewerbeschulenstils auszurotten, um dann zu wirklich lebendig einfachen Gerätformen zu kommen, und zuletzt, um diese Formen auch noch der individualistischen Originalitätsnuance zu entkleiden. Kaum am Ziel, kommt aber schon eine neue Welle, die mit häßlichen Massenwaren das eben Errungene wieder zu vernichten droht.

Auch zu einem Nachdenken über Handwerksform und Maschinenform, über den wahrscheinlichen Gang der Entwicklung, über den Zusammenhang dieser aristokratisierten Industrieformen mit der neuen Architektur regt die Ausstellung an. Was alles beweist, daß es eine wirklich zeitgemäße und sehr gute Ausstellung ist. Man darf sagen, daß niemand sie ohne irgendeinen Gewinn verlassen wird.

K. Sch.

MÜNCHENER AUSSTELLUNGEN

Die Galerie J. B. Neumann und Günther Franke bringt eine Ausstellung zum Gedächtnis des im August verstorbenen Malers Anton Kerschbaumer. In der Hauptsache werden Bilder, Aquarelle, Zeichnungen der letzten Jahre gezeigt, in denen dieses eigensinnige, sehr gewissenhafte Talent sein Bestes gab. Kerschbaumer, dessen Kunst an einer inneren Schwere und zähen Problematik trug, ist in diesen späten Arbeiten wesentlich freier geworden. Sein Streben nach streng gesetzmäßiger Bildform, von einem starken Abstraktionsvermögen unterstützt, hat eine schöne Erfüllung gefunden in der Intensivierung auch der rein malerischen Qualitäten; Form und Bildraum haben neues Leben gewonnen in der Lösung aus dem Zwang des Konstruktiven.

Bei Caspari sind Aquarelle und Zeichnungen von Rudolf Schlichter ausgestellt: ein Künstler, den sein geschmeidiges Talent zur bloßen Virtuosität und zu meist recht peinlich wirkenden Raffinements verführt, so daß die von Kubin angeregte Phantasmagorie wenig Glauben findet.

Die Juryfreien zeigen Kollektionen von Hansl Bock, Tanja Lichonin und Josef Karl Nerud. Lichonin erweist sich als ein gutes Talent, das sich mit Glück im Porträt und im Landschaftlichen versucht. Nerud, mit einer größeren Serie von Aquarellen vertreten, leistet vorerst im Landschaftlichen das Beste; es gelingt ihm dort eine lebendige farbige Charakterisierung, während beim Porträt die versuchte formale Präzision noch immer zu trocken und formelhaft bleibt.

In der Neuen Sammlung, Abteilung für Gewerbekunst des Bayrischen National-Museums, ist „Münchner Arbeit für Haus und Wohnung“ ausgestellt: Arbeiten des Münchner Allgemeinen Gewerbevereins. Sie wurden großenteils nach Entwürfen und im Auftrage der Neuen Sammlung ausgeführt, deren Leiter, Wolfgang von Wersin, dem Münchner Gewerbe und Handwerk damit fruchtbare Anregungen zu geben wünscht. Neben einigen kompletten Zimmereinrichtungen mit guten, schlichten Möbeln von Max Hoene, W. v. Wersin, Hillerbrand findet man vor allem Einzelmöbel in Holz, Rohr, Stahl — leider mehr raffiniert und manchmal mit etwas zu viel Lust am gefälligen Formenspiel erfundene Luxusgegenstände als eigentliches Gebrauchsgut. Außerdem sind Keramik (u. a. von C. O. Reuß-Schöngeising), Porzellane, Metallarbeiten, Bucheinbände (auch von der Münchner Berufsschule für Buchbinder) ausgestellt — fast durchweg technisch und formal qualitätvolle Arbeiten.

Der Denkmälervorrat in Münchens Straßen wächst zusehends. Neuerdings ist vor dem neuen Anbau der Technischen Hochschule im Palazzostil (Architekt Bestelmeyer) eine „monumentale“ Bronze-Gruppe zweier Pferdeführer aufgestellt worden, die die Akademieprofessoren Bleeker und Hahn geschaffen haben. Man mag die bewußt archaisierten, in starrer Symmetrie vor die peinlich wirkende Renaissancefassade gestellten Rossebändiger als Hinweis auf die dem Techniker geläufige Maßeinheit „Pferdekraft“ oder als Sinnbild der Bezwingung der Naturkräfte durch den Menschen auffassen: sie scheinen in jeder Weise vor einem Lehrgebäude moderner Technik (die so naturhaft gar nicht mehr denkt und denken kann) reichlich deplaciert. Künstlerisch befriedigen weder die einzelnen Gruppen noch das Ganze — obwohl der Bleekerschen Gruppe vor allem gewisse Qualitäten durchaus nicht abgestritten werden sollen.

Hans Einstein

CHRONIK

LESSER URY †

Der im siebzigsten Lebensjahr gestorbene Lesser Ury hätte in gesicherten Zeiten mit seinem im Grunde gefälligen Talent Publikumserfolge haben können. Statt dessen hat Unsicherheit des Urteils ihn zugleich unterschätzt und überschätzt. Eine unglückliche seelische Anlage hat fast krankhafte Vorstellungen einer imaginären Mission in ihm erweckt; und Parteigänger haben ihm einen falschen Nimbus geschaffen. Von dem Siebzigjährigen ist zuweilen gesprochen worden wie von einem verkannten dämonischen Genie. Darum sind wieder einmal Mißverhältnisse ins gleiche zu bringen; der Nachruf muß auch zur Korrektur werden.

Ury gehörte noch, auf einem Nebenwege, als ein Außenseiter und als ein Maler, bei dem alles im Beinahe stecken blieb, der großen Zeit der Malerei an. Es reichte nirgends recht bei ihm; aber er gehörte doch dazu, weil ein echter malerischer Ergründungstrieb in ihm war. Dieser Trieb unterlag dann freilich immer wieder dem Geltungsbedürfnis. Es ist Ury gelungen, Ton und Farbe reizvoll zu raffinieren; fast nie aber gewinnen Ton und Farbe jene höhere Richtigkeit, die dem Meisterwerk eigen ist. Diese Richtigkeit war Ury zu wenig. Es trieb ihn zum Affekt und zum Effekt; er wurde ein Virtuose des künstlichen Lichts — nicht nur, wie es sich im Asphalt der abendlichen Großstadt spiegelt, sondern auch, wie es Sonnenschein durch bengalische Beleuchtung ersetzt. Das Beste von Ury bleiben eine Anzahl vor der Natur gemalter Stadtlandschaften, Caféinterieurs und die feinen grauen, in mehr als einem Sinne belgischen Bilder der Frühzeit. Ganz zum Problematischen mußten dagegen die etwas zionistisch gemeinten Monumentalbilder mit alttestamentarischen Motiven geraten. Ury hatte das Zeug zu einem Meister, wenn auch zu einem Kleinmeister des Lokalen. Das verleugnet sich nie ganz. Diese Anlage ist jedoch dauernd irregeleitet worden durch die Ansprüche eines ebensowohl von innen wie von außen suggerierten Ehrgeizes.

Kunstpolitisch betrachtet hat Urys Schicksal eine Ähnlichkeit mit dem Emil Noldes. Beiden hat ein ehrgeizig provozierter Streit mit Max Liebermann einen besonderen Ruf und eine Partei verschafft. Die Erhöhung Urys sollte oft eine Verkleinerung Liebermanns sein. Das ist zeitpsychologisch sehr merkwürdig. Jetzt, nach Urys Tode, übernimmt Klio das Richteramt. Eine Anzahl kleiner, anspruchsloser Bilder werden wahrscheinlich bleiben, weil damit — trotz einer gewissen Schrillheit — ein Abglanz des Lebens eingefangen worden ist, und eine Stimmung von nervös lyrischem Reiz. Diese in die Geschichte lebendig eingehenden Bilder lassen es beklagen, daß ein Talent quälerisch sich selbst so oft in Frage gestellt hat, das einst berufen schien, glücklich zu sein.

K. Sch.

HANS MACKOWSKY

Am 19. November vollendete Hans Mackowsky sein sechzigstes Lebensjahr. „Kunst und Künstler" verdankt diesem endlos spürenden, immer in seinen Stoff verliebten Gelehrten eine Reihe sehr schöner Aufsätze über Alt-Berlin. Die alte Berliner Kunst ist das Lieblingsgebiet Mackowskys; sie hat er in manchen Bezirken erst neu entdeckt. Der erste Band seines Werkes über Gottfried Schadow beweist es. Dieser Band ist so meisterhaft, daß der Verfasser der Öffentlichkeit den zweiten Band eigentlich nicht schuldig bleiben dürfte. Mackowsky gehört zu jenen seltenen Kunsthistorikern, denen Wissenschaft eine höchste Form der Bildung wird. Wir wünschen ihm Arbeitsruhe und Sorgenlosigkeit, damit er recht vieles von dem geben kann, was er noch zu geben hat.

K. Sch.

AUKTIONSNACHRICHTEN

DIE ERSTEN BERLINER GRAPHIKAUKTIONEN

VON

M. EISENSTADT

In dem — unaufhaltsamen? — Verfallstempo dieses Spätherbstes gibt es auch auf dem Kunstmarkt retardierende Momente; Zeichen einer Konsolidierung, einer maßvollen Aktivität, welche die Zaghaftigkeit der Käufer durch Angebot eines vertrauenerweckenden, niedrig taxierten Materials besiegt. Daß die Sammlung von Zeichnungen aus dem Nachlaß Huldschinsky bei gleichförmig guter Qualität und einem Auswahlprinzip, welches die bildmäßige Studie durchaus bevorzugte, den Glanz hervorragender Stücke entbehrte, hat den Erfolg der von Paul Graupe am 3. November abgehaltenen Versteigerung keineswegs beeinträchtigt. Vielleicht hat im Gegenteil die aufmerksame Stimmung, von keinem sensationellen Wettbewerb abgelenkt, dazu beigetragen, auch den minderen Blättern die gemäße Beachtung zuzuwenden. Den Verlauf der Sitzung bestimmten nicht die groß angelegten und meist ebenso verpuffenden Spekulationen, sondern die bescheidenen Wünsche privater Sammler, von denen oder in deren Auftrag die meisten Gebote abgegeben wurden; immerhin gibt es deren noch eine Anzahl, denen trotz der harten wirtschaftlichen Anforderungen eine Zuflucht zum Kunstwert oder, wie andere behaupten, eine Flucht in die Sachwerte möglich ist.

Das bedeutendste Stück der Sammlung, „Zwei sitzende Bauern" (23), von Pieter Breughel d. Ä. wurde bei einer Taxe von 6000 und einem Ausrufspreis von 3000 nach kurzem Zweikampf zwischen Nebehay und van Diemen dem Amsterdamer für 9100 zugeschlagen. Auch des älteren Jan Breughels „Dorfstraße" (24) übertraf mit 1300 die Schätzung. Dagegen fiel Jacob Ruisdaels Vorstudie zu der Hintergrundsruine des Dresdner „Judenfriedhofs" (77) dem Berliner

Kupferstichkabinett ziemlich kampflos für 810 zu, ein mäßiger Preis für die schöne Zeichnung. 400 erreichte die andere, etwas abrupte und dabei verblasene Zeichnung (76), ebenfalls monogrammiert und in übereinstimmender Technik. Zwei rustikale Zeichnungen von Salomon Ruisdael (78/9) brachten 240 und 260. Für 2600 sicherte sich Cassirer-Amsterdam die weitgeschwungene Flachlandschaft (27) von Aelbert Cuyp. Die klare und weiche Ansicht eines Dorfes mit Kirchturm, Kapellenkranz und einer Windmühle (28) erzielte 1500. Für das bezeichnete Aquarell eines dörflichen Eisvergnügens von Alaert van Everdingen (39) wurden 1150 angelegt. Zwei zartfarbige Fischer- und Angleraquarelle (3/4) von Hendrik Averkamp stiegen auf den beträchtlichen Preis von 5650, die verhaltene, schwelende Farbigkeit der am Waldrand lagernden Zigeunerbande (7), ein locker gezeichnetes, dünn aquarelliertes Blatt von großem Reiz, fiel dem Berliner Kupferstichkabinett für 1350 zu. Für eine im Ton sehr warme, in der Raumauffassung wenig eindringliche Scheveninger Ansicht (44) von Jan van Goyen wurde nicht mehr als 490 angelegt. Eine detailreiche, von schweren Schlagschatten zerschnittene Schloßansicht von Simon de Vlieger (97) wurde mit 410 bewertet, Roeland Roghmanns malerische „Ansicht des Wasserschlosses Develstein" (73) mit 600, Anthonie van Borssums knappes und sehr eindrucksvolles aquarelliertes Dorfbild (18) mit 780. Einem Berliner Sammler fiel das intime Waldaquarell (88) von Lucas van Uden für 810 zu. Die „Landung eines Bootes" von Gerbrand van den Eeckhout (32), sparsam und sehr eindringlich durch Szenenausschnitt und Tönung, stieg auf 440, die klar gegliederte bräunliche Dorflandschaft von Philips de Koninck (58) auf 540. Zwei Blätter von Lambert Doomer (30/31), für deren Qualität der Vergleich mit denen aus der Sammlung Hofstede de Groot nicht sehr günstig war, brachten immerhin 440 (Mensing) und 540. Eine typische pastorale Szene von Nicolaes Berchem (12) erzielte 380. Von der freundlichen Stimmung, die auch die Romanisten und Utrechter Akademiker günstig aufnahm, profitierte Herman Saftleven, dessen trocken aquarellierte Kreidezeichnung einer Brückenlandschaft bei Utrecht (82) Mensing für 270 ersteigerte. Mit Isaac de Moucheron schließt die Aufzählung, die mit dem alten Breughel begann, im holländischen Rokoko: die spielerisch anmutigen Blätter (66/67) mit einer Hirschjagd und einem amourösen Barockgarten kamen auf 330 und 250.

Im Gegensatz zu der Huldschinsky-Auktion hatte die Versteigerung einer Kupferstich-Sammlung aus deutschem Privatbesitz durch die Firma Hollstein & Puppel am 6. u. 7. November nicht den Anreiz eines allgemein geschätzten Sammlernamens. Bedenkt man ferner die Übersättigung des Graphikmarktes mit

HANS HOLBEIN, BILDNIS EINES MANNES. ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

hervorragenden und guten Bilddrucken im Laufe des vergangenen Jahrfünfts, die — sogar im Vergleich zu den vorjährigen Auktionen — vorsichtige Zurückhaltung der durch wirtschaftliche und soziale Stützungsaktionen stark engagierten amerikanischen Großkäufer, die erzwungene Abstinenz der durch Devisenverordnungen gehemmten österreichischen Interessenten, so wird man der Meinung beipflichten, daß die Versteigerung einen durchaus nicht gering einzuschätzenden Erfolg aufzuweisen hatte. Den Spitzenpreis behauptete erwartungsgemäß das Schrotblatt um 1460 (24), welches ein deutscher Sammler für 4100 ersteigerte. Für zahlreiche der nachstehend genannten Blätter lagen ausländische Aufträge, wieder zumeist von privater Seite, vor: so erzielte der vortreffliche Hieronymus-Druck (186) 1350, ein anderer erlesener Dürer-Stich, der „Traum" (193), 2200, die schimmernde „Madonnenkrönung" (181) 900, der frühe Druck der „Dame zu Pferde mit dem Landsknecht" (197) 1050, die „Jungfrau mit Sternenkrone und Szepter" (177) 720, ein besonders tiefes und frisches Exemplar der „Madonna mit der Birne" (182) 600, ebensoviel der „Heilige Georg" (185), 410 ein früher Zustand der „vier Hexen" (192), 600 die „große Fortuna" (194). Einem deutschen Sammler gelang es, das Hauptstück des Rembrandt-Oeuvres, einen tiefschwarzen „Triumph des Mardochai" (512) für 1870 zu erwerben. Ein weichtoniges, in der Lichtwirkung wunderbar mildes Blatt, die nächtliche Legende „Stern der heiligen drei Könige" (536) stieg auf 600, ein früher zweiter Zustand des „Petrus und Johannes" (530) auf 350. Ein scharf gezeichneter und dabei im Ton sehr reicher Abdruck von Zasingers „Umarmung" (636) erreichte 550.

Gering war das Interesse für die Zeichnungen, zumeist aus fürstlichem Besitz, von denen die hoch limitierten Romantikerblätter trotz der vermuteten „Konjunktur" großenteils unverkauft blieben. Dagegen stieg das dekorative Aquarell einer „Bayrischen Landschaft" von Neureuther (669) auf 360. Die hübsche Folge von zehn Illustrationsentwürfen Gravelots zu Voltaires „Candide" (654) wurde mit 220 zugeschlagen.

VORBERICHT

Paul Graupe ist von seinem Vertrage mit den Erben des ehemaligen Berliner Hofarchitekten Ernst von Ihne zurückgetreten, so daß die für den 11. und 12. Dezember angesetzte Versteigerung der Sammlung und Einrichtung im Palais des Architekten nicht stattfinden wird.

Otto Helbing, München, versteigert am 10. Dezember den Nachlaß Dr. H. Buchenau: Münzen und Medaillen.

Auf die Versteigerung der Sammlung Max von Bleichert, Leipzig, in Rud. Lepkes Kunstauktionshaus am 8. und 9. Dezember (Bilder, Plastiken, Zeichnungen und Graphik des neunzehnten Jahrhunderts, darunter vorzügliche Bilder von Leibl, Liebermann, Thoma usw.) sei nochmals hingewiesen.

NATIONALE UND INTERNATIONALE WERTE DES GRAPHIKMARKTES

VON

ERHARD GÖPEL

In den Jahren der Inflation nannte man die alte Graphik einen internationalen und darum sicheren Wert. In der Zeit der steigenden Preise war es schwierig, die inneren Triebkräfte der Bewertung zu vereinzeln und sie auf die Breite ihrer Grundlage zu untersuchen. In der Zeit der fallenden Preise und namentlich ganz ausfallender Käuferländer werden die preisbildenden Kräfte deutlich. Doch zeigt die Lage in allen Ländern ein anderes Gesicht.

In England ermattete der Markt trotz der „season" in einem in London unbekannten Maße. Es ist heute leicht, darin einen Vorboten der im September akut gewordenen englischen Krise zu sehen. Da auf dem Graphikgebiet nur bei Sotheby, Christie und einigen kleineren Häusern sparsam Material auf den Markt kam, das von keiner allzugroßen Bedeutung war, sah man sich zu keiner besonderen Anspannung genötigt, wie sie noch im vergangenen Winter zu einem Preis von über 1500 £ für die berühmte Radierung von Hercules Seghers, Tobias und der Engel, geführt hatte. Im Mai zum Beispiel zahlte man bei Sotheby für den „kleinen Kurier" Dürers nur 30 £, für den „Eustachius" 30 £, im Juni für Rembrandts „Abrahams Opfer" 24 £, für die große Kreuzabnahme Rembrandts 60 £. Da es sich um gute Drucke handelte, müssen diese Preise als sehr niedrig bezeichnet werden.

Was sich bedeutend besser hielt als die „internationale" Graphik, war die nationale englische Graphik, sowohl die Schabkunstblätter und die Farbdrucke des achtzehnten als auch die Radierungen des neunzehnten Jahrhunderts. Noch beliebter als Wandschmuck sind die englischen „Colour Prints", für die der Amerikaner Rosenbach am 7. Juli bei Sotheby recht beträchtliche Preise zahlte. Der populäre Gegenstand erhält den besten Preis: 4 Blatt Fuchsjagd nach Morland von G. Bell 680 £, St. James's Park und ein Teegarten nach Morland von F. D. Soiron 450 £, endlich das Dorfwirtshaus, innen und außen (von Ward nach Morland) 400 £. Die große Rolle, die der Gegenstand spielt, wird noch deutlicher in den Preisen, die für frühe amerikanische Ansichten gezahlt werden. Der Kunstwert ist meist gleich null, wird aber ersetzt durch die Seltenheit zusammen mit dem nationalen Erinnerungswert. Für eine Ansicht von New York, 1796, von St. Memin gab man 50 £, für eine andere von Himely 85 £. Für amerikanische Schiffsdarstellungen zahlte man 48 £, 56 £ und 78 £! Die Bedeutung des Gegenstandes für den Engländer und Amerikaner, der den impressionistischen Glaubenssatz der Unwesentlichkeit der Darstellung gefühlsmäßig ablehnt, zeigt sich auch bei der Bewertung der neueren Radierungen. Darstellungen von Venedig werden meist über ihren Kunstwert hinaus bewertet, zum Beispiel Camerons Dogenpalast mit 105 £. In der für „modern english etchings" wichtigen Versteigerung der Sammlung John N. Kyd (22. Juli bei Christie) gab es aber auch sonst hohe Preise. Muirhead Bone, Shot Tower, 73 £, Nacht in Rom 89 £, Cameron, Old St. Etienne 110 £, Seymour Haden, Shere Mill Pond 39 £. Ganz überrascht steht der ausländische Beobachter vor dem Preisturm, der in England für englische Aquarelle errichtet wurde, wo für Fielding

WEIHSTELE MIT DARSTELLUNG EINES BUDDHA. CHINA, 6. JAHRHUNDERT

SAMMLUNG BARON EDUARD VON DER HEYDT

(Edinburgh 60 £, Loch Lomond 52 £), Birket Foster (Sommerzeit 78 £), aber auch für uns gänzlich unbekannte Namen hohe Preise gezahlt werden. Es zeigt sich somit, daß innerhalb Englands die aus nationalen Gründen geschätzte Kunst in einer Krisenzeit am sichersten ihren Markt behält.

Auf dem Gebiete der Handzeichnungen arbeitet den fallenden Preisen eine immer stärker werdende Vorliebe der Sammler für dieses Gebiet entgegen. Im Mai hatte es in London den Preis von 31 000 Mark für eine feine Watteauskizze gegeben, dem auf der Versteigerung vom 10. Juni erstaunlich niedrige Preise folgten, Preise, die weit unter den Bewertungen der deutschen Herbstversteigerungen lagen und vielleicht einen absoluten Tiefpunkt bezeichnen (Ostade, Raucher 30 Mark, Savery, Reiter 50 Mark, etwas besser bezahlt: Ingres nach Holbein 165 £, Tiepolo, Juno 58 £). Am 5. Juli kam eine gute Rembrandtzeichnung — sechs stehende Figuren — vor, die für 75 £ nach Amsterdam ging. Es muß für die Lage des englischen Marktes als charakteristisch angesehen werden, daß die beiden teuersten genannten Stücke, der Watteau nach Frankreich und der Hercules Seghers an einen holländischen Rembrandtsammler weiterging, ihre hohe Bewertung also aus anderen als nationalen Quellen heraus zu verstehen ist.

Daß der französische Markt die nationalen Werte des achtzehnten Jahrhunderts am besten hält, hatte schon der Verkauf der französischen Zeichnungen aus Rußland bei Boerner im Mai deutlich gemacht; die Beschränkung auf diesen Kreis bewies das Nichterscheinen der Pariser Händler zu den deutschen Herbstversteigerungen.

In Dänemark gab die Gemäldesammlung Moltke ein Beispiel dafür, daß auch lange im Lande befindliche Kunstwerke die Kaufwilligkeit eines Volkes aus nationalen Gründen hervorrufen können. Die gleichzeitig in Kopenhagen stattfindenden Versteigerungen alter Graphik hatten einen ähnlichen Erfolg, namentlich für die schönen Rembrandtradierungen (Clement de Jonge, I. Zustand 2700 Kronen, Triumph des Mardochai 2450 Kronen, Kreuzabnahme bei Fackelschein 5900 Kronen, die Häuser am Kanal (B. 228) 2000 Kronen, Der Prediger Anslo 2100 Kronen).

Den stärksten Einfluß auf die Bewertung seiner eigenen Kunst unter den kleinen Ländern übt Holland aus. Belgien hat zwar einen guten inneren Markt für seine neue und neueste Graphik, kommt aber für seine großen Meister des siebzehnten Jahrhunderts nur selten als ernsthafter Mitbewerber in Betracht. Die hohe Bewertung der holländischen Graphik und Handzeichnung ist einer kleinen Gruppe begeisterter Kunstfreunde in Holland zu danken, die auf den deutschen Herbstversteigerungen eine große Rolle spielten. In Deutschland traf die holländische Gruppe auf einen wahrscheinlich nicht erwarteten Wettbewerb, nämlich auf eine deutliche Investierungswelle, die, wenn auch nicht in den Ausmaßen der Inflationszeit, eine Belebung des deutschen Marktes herbeiführte. Da diese Anlage auf Sicherheit zielt, akzentuiert sie die ausländischen Werte. Aus dem Zusammentreffen einer deutschen Investierungswelle, der holländischen Stützung nationaler Kunst und der allgemeinen Schätzung des Namens Hofstede de Groot erklärt sich der große Erfolg der Versteigerung von dessen nachgelassenen Zeichnungen bei C. G. Boerner. Das Gesamtergebnis von etwa 160 000 Mark blieb nur etwas hinter der Taxe zurück und enthielt Preise von 10 500 Mark für Rembrandts Zeichnung der Witwer, von 6000 Mark für die Dorflandschaft von Cuyp (beide nach Kopenhagen [!]), von 3000 Mark für den Finkenfang des Buyteweeh (Museum Rotterdam) und von 4600 Mark für die Ansicht von Doomer, Amsterdam (an Mensing), die meisten und die besten Stücke gingen nach Holland.

Die Betonung der nationalen Werte in England (Amerika), Frankreich, Holland — oder der im eigenen Lande auf den Markt kommenden Werte wie in Dänemark — hatte die großen deutschen Versteigerungshäuser zu vorsichtig schmalen Katalogen alter deutscher Graphik veranlaßt. Soweit überhaupt verkauft wurde, erwarben die besten Stücke zu mäßigen Preisen die deutsche Schweiz — Händler und Sammler. Daß sich der englische Handel auf diesem Gebiete zurückhielt, erscheint nach der oben geschilderten Lage in England nicht mehr verwunderlich, obwohl die alte deutsche Graphik ihre hohe allgemeine Wertung dem verwandten angelsächsischen Geschmack dankt. In die Schweiz ging die Hirschvogellandschaft für 2200 Mark, die Landschaft mit der Kapelle von Lautensack für 580 Mark, Rembrandts Landschaft mit dem Turm für 2500 Mark und Christus den Jüngern erscheinend für 3200 Mark, Schongauers Geißelung für 2900 Mark und die Darstellung Christi für 4100 Mark.

Da das Ausland bei dem Verkauf der Sammlung Carl Sachs-Breslau durch C. G. Boerner für dessen neuere ausländische Graphik nur über die Schweizer Händler in Wettbewerb trat, wurde die Wertung stärker durch den deutschen Geschmack bestimmt als zu anderer Zeit. So blieben die englischen Radierer und französische Verlegergraphik wie Legrand niedrig bewertet. Forain ging, bis zu 1000 Mark bezahlt, nach Prag, Zorn wurde ebenfalls preismäßig abgelehnt, Daumier nur in fesselnden Darstellungen gut bezahlt, Munch, wenn auch nicht allzuhoch bewertet, so doch heftig umstritten (Selbstbildnis 510 Mark), Whistler auch in seinen unbekannteren Stücken aufgenommen („Little Venice" 2600 Mark), Toulouse-Lautrec entsprechend seinem künstlerischen Rang in dauerndem Wettbewerb hoch eingeschätzt („Gelbe Kutsche" 1350 Mark, „La Danse au Moulin-rouge" 1000 Mark, Napoleon 500 Mark).

Auf dem Gebiet der modernen Graphik zeigen sich die Umrisse der augenblicklichen Lage noch deutlicher. Die Kunst jeden Landes hat nur einen kleinen Binnenmarkt, der fast nirgends — den französischen Kreis ausgenommen — internationale Werte hat hervorbringen können. Hier wird die vermittelnde Aufgabe, die der Kunsthandel als seine vornehmste Pflicht ansehen sollte, am klarsten. Die in den einzelnen Ländern in ehrlicher Bemühung gefundenen Wertungen in übernationale Werte zu verwandeln ist die Aufgabe. Scheinbar eine sehr schwere Aufgabe, da es dem Handel in der Krisenzeit nicht gelungen ist, das Auseinanderfallen der alten internationalen Werte in nationale Bewertungen zu verhindern. Nach einem sicheren internationalen graphischen Wert fragen, heißt heute nach einer allseitig beliebten nationalen Kunst fragen und nach der Zahlungsfähigkeit ihrer Liebhaber. Die holländische Kunst wird den Preis erhalten.

Es zeigt sich, daß die sogenannten internationalen Werte nur Werte zwischen den Nationen waren, nicht über den Nationen. Um die gültigen allgemeinen Wertungen, die die Kunstgeschichte gefunden glaubt, kümmern sich die Nationen wenig, sie bezahlen sie jedenfalls nicht.

MÜNCHNER AUKTIONEN

Das erste größere Auktionsereignis dieses Herbstes war die Versteigerung der Bestände der 1907 gegründeten Kunsthandlung Jakob Doppler-München durch Hugo Helbing. Den Hauptteil bildeten kunstgewerbliche Objekte, insbesondere Möbel des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts, für die im allgemeinen zwar nicht hohe, aber angemessene Preise gezahlt wurden. Unter den Gemälden waren die beiden früher Nemes gehörenden Bilder van Dycks und Tintorettos (Venezianerin) die bedeutendsten; für van Dycks Bildnis eines jungen Mannes (Nr. 22) wurden 16800 RM. bezahlt. Das große Relief mit Darstellung der Kaselverleihung an den heiligen Ildephons (Nr. 69), von A. L. Mayer der Valladolider Schule des frühen siebzehnten Jahrhunderts zugeschrieben, kam auf 1460 RM.

Die vom 5. bis 7. November ebenfalls unter der Leitung von Hugo Helbing verauktionierte Sammlung August Wolff-Heidelberg ergab verhältnismäßig gute Preise für kunstgewerbliche Objekte. Das Büstenaquamanile des dreizehnten Jahrhunderts (Nr. 73), wohl das interessanteste Stück der Sammlung, kam auf 8500 RM. Von den Geräten für das jüdische Ritual wurde der hervorragend schöne große Leuchter aus dem deutschen Ostseegebiet, datiert 1689, mit 1850 RM. bewertet.

H. E.

DREISSIGSTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. NOVEMBER, AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTEINUNDDREISSIG. FÜR DIE REDAKTION VERANTWORTLICH: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG

Kunstgeschichtliche Standardwerke:

ARTHUR BURKHARD

HANS BURGKMAIR

MEISTER DER GRAPHIK. Herausgeber Prof. H. Voß. *Band XV.*

96 Abbildungen auf 76 Lichtdrucktafeln. Ganzleinen RM. 20.—

Neuerscheinung!

Dieser jüngste Band aus den „Meistern der Graphik" ist dem nächst Dürer bedeutendsten und vielseitigsten Graphiker der deutschen Renaissance gewidmet, dessen 400. Todestag eben erst in seiner Vaterstadt Augsburg und anderswo durch umfassende Ausstellungen begangen wurde.

Illustrierter Spezialprospekt „Meister der Graphik" auf Verlangen gratis!

AUGUST L. MAYER

EL GRECO

122, meist ganzseitige Abbildungen. Kartoniert RM. 32.—. Ganzleinen RM. 35.—. Numerierte Vorzugsausgabe in nur 30 Exemplaren in handgebundenem Ganzlederband RM. 100.— (bis auf wenige Exemplare vergriffen).

„Es fehlte in der Greco-Literatur ein Buch, das in einem unbefangenen wissenschaftlichen Tatsachen-Bericht alles zusammenfaßt, was man über das Leben und die Werke Grecos quellenmäßig weiß . . . Man muß dem Verfasser dankbar sein, daß er durch seine kritische, unpathetische Betrachtung die Nebel um Greco zerrissen und damit ein richtigeres, wesenhafteres Verständnis des undurchdringlichen Künstlers ermöglicht hat.

Neue Zürcher Zeitung

HUBERT WILM

DIE GOTISCHE HOLZFIGUR

226 Abbildungen auf Tafeln und 86 Abbildungen im Text. Halbleinen RM. 20.—, Ganzleinen RM. 24.—, Halbleder RM. 30.—

RUDOLF BERLINER

ORNAMENTALE VORLAGEBLÄTTER

Ein Textband von 182 Seiten und 2 Tafelbände mit 450 Tafeln, gebunden in 3 Leinenbänden oder in einem Leinenband und 2 Mappen. Preis: RM. 112.—. Die Tafeln werden auch in 22 einzelnen Lieferungen abgegeben zum Preise von RM. 4.20 die Lieferung.

HANDBÜCHER DER KUNSTGESCHICHTE

Band 1: Hermann Beenken, *Romanische Skulptur in Deutschland* (11. und 12. Jahrhundert) 325 Seiten mit 206 Abbildungen. Halbleinen RM. 18.—, Halbleder RM. 24.—

Band 2: Ernst Gall, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland.* Teil I: Die Vorstufen in Nordfrankreich von der Mitte des 11. bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts. 398 Seiten mit 201 Abbildungen. Halbleinen RM. 26.—

Band 3: August L. Mayer, *Gotik in Spanien.* 289 Seiten mit 155 Abbildungen. Halbleinen RM. 35.—

Spezialprospekte auf Verlangen vom Verlag!

KLINKHARDT & BIERMANN / BERLIN W 10

C 4821

Ein Berliner Reiseführer für die Gebildeten:

KARL SCHEFFLER
BERLIN

Wandlungen einer Stadt · Mit 80 Abbildungen

In Ganzleinen M 12.—

Es kursiert das Schlagwort: „Jeder einmal in Berlin!“ Das ist wirklich zu wünschen: den Deutschen, damit sie erkennen, was es mit dem törichten Verlästern Berlins auf sich hat, und damit sie ein produktiveres Verhältnis zu ihrer Reichshauptstadt gewinnen als bisher — den Berlinern selbst, damit sie ihre eigene Stadt besser kennen lernen, als sie es tun. Der Besuch einer solchen Riesenstadt kann aber kaum erfolgreich sein ohne einen Vertrauen werbenden Führer, der weder schimpft, noch schönfärbt, sondern einfach gerecht sagt, was ist. Wie geschaffen für einen solchen Zweck ist das eben erschienene Buch von Karl Scheffler über Berlin. Es ist deshalb so geeignet, weil der Verfasser für sich selbst Berlin entdeckt hat und den Leser an dieser Erkenntnis in der kurzweiligsten Weise teilnehmen läßt.

Professor CURT GLASER schreibt im „Berliner Börsen-Kurier“:

„Es ist in diesem Buche geglückt, das spezifische Gefühl des Berliners für die Stadt, in der er wohnt, in Worte zu kleiden. Die Geschichte Berlins ist niemals knapper und klarer umschrieben worden. Es wird in Schefflers Buch kein toter historischer Unterricht erteilt, sondern es werden die noch lebendigen Zeugen der Vergangenheit zum Sprechen gebracht. Auch wie es heute ist, darf Berlin um jene verstehende Gerechtigkeit des Urteils werben, die Vorbedingung der Liebe ist. Es darf die Sympathie erwarten, die man ihm im Reiche noch immer an vielen Stellen verweigert. Wenn ein Buch geeignet ist, in solchem Sinne werbend zu wirken, so scheint es dieses, das nicht aus leidenschaftlicher Parteinahme, sondern aus kritischer Anschauung entstanden, am Ende doch zu einem Bekenntnis aufrichtiger Zuneigung geworden ist.“

Verlangen Sie ausführliche illustrierte Prospekte!

BRUNO CASSIRER VERLAG / BERLIN W 35